U d'/ of Ottawa
39003010793700

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/merveillesdelart00el

La mort de Saint Bruno. (P. 75.)

Merveilles

DE

L'ART CHRÉTIEN

Peinture – Sculpture – Architecture

PAR L'ABBÉ E. L.

Licencié ès-Lettres, Professeur de Rhétorique

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

H. & L. CASTERMAN

Editeurs Pontificaux, Imprimeurs de l'Evêché

TOURNAI (BELGIQUE). PARIS, RUE BONAPARTE, 66

IMPRIMI POTEST

Tornaci, die 5 Aprilis 1895.

J. HUBERLAND, can. cens. lib.

N
7830
.M463
1895

TOUS DROITS RÉSERVÉS PAR LES ÉDITEURS.

La Peinture.

I.

La culture des arts a sa place nettement indiquée en toute civilisation véritable. Ses résultats ne sont pas toujours définitifs. Qu'importe, s'il y a continuité dans les tentatives, si la lutte, c'est-à-dire l'effort, ne cesse jamais, si la marche en avant est constante et affirme le progrès?

Comme dans toutes les œuvres « libérales, » la religion a occupé, dans les arts, une place prépondérante. En des époques où ils semblaient péricliter, elle leur a imprimé un nouvel essor; parfois même elle fut l'unique gardienne des traditions et des principes.

« La peinture pouvait seule donner une forme visible à cette idée de lutte éternelle qui est le fond du christianisme, — lutte de l'esprit contre la matière, de l'âme contre le serpent des passions humaines, contre ces démons de la chair qui assiègent la conscience des saints; — puis le triomphe de la volonté sur la douleur, avec les secours

d'en haut évoqués par la prière, et la Rédemption sur le Calvaire de la vie. Les légendes du moyen-âge, qui reproduisent ce drame intérieur sous toutes ses formes, ne sont que des variations sans fin sur un thème unique : le supplice de la croix, la mort volontaire d'un Dieu pour le salut du monde, type idéal du sacrifice de soi-même et de la rédemption par la douleur.

» La peinture, qui est l'art de l'expression, du mouvement et de la vie, se prêtait bien mieux que la sculpture à traduire les violents combats de l'âme contre le monde extérieur et contre elle-même.[1] »

La Sainte Famille, symbole de paix, d'espérance et de joie, inspire d'éminents artistes.

« L'image rayonnante de la Vierge Mère illumina le ciel de l'art.[2] » L'impossibilité de réaliser, par des procédés humains, cette idéale conception de la chasteté, qui était de nature à décourager les talents les plus énergiques, ne fit qu'augmenter leur zèle. L'humanité, aigrie par le labeur quotidien, par les souffrances, leva la tête avec amour, avec espoir, vers cette Mère auguste, dont les angoisses allaient porter des fruits de paix et de réconciliation, et consolider la chaîne qui unit Dieu à l'homme.

Et l'image apparaît, immédiatement populaire, mais immédiatement aussi persécutée par une rage intransigeante autant qu'aveugle. La haine des iconoclastes, habiles à poursuivre leur but et ne reculant devant rien pour y atteindre, loin de nuire à sa diffusion, y contribuait. Chassés des villes, les peintres religieux cherchaient un refuge à la campagne, se cachaient dans les bois, s'ensevelissaient dans des cavernes. Et les images secrètement dessinées, étaient distribuées secrètement.

Les papes ne négligeaient rien pour étendre cette courageuse propagation. Des monastères offraient aux exilés, aux proscrits, une sécurité précieuse. Toutes ces entraves doublaient, triplaient la valeur de ces œuvres, en somme assez rudimentaires, qu'on se disputait. Et les hérétiques, que leur impuissance rendait plus

(1) Louis et René Ménard. *Tableau historique des Beaux-Arts.* Introduct. XV. (Perrin, éditeur. Paris, 1866.)

(2) Item.

âpres, atteignaient des résultats diamétralement opposés à ceux qu'ils espéraient.

Les fouilles pratiquées dans les catacombes ont fait découvrir des spécimens de peinture et d'imagerie qu'il est permis d'attribuer à cette époque. Quelques-uns révèlent des qualités de premier ordre; mais, même dans ceux qui ne dépassent pas le niveau d'une honnête médiocrité, l'intelligence est séduite par l'allure, par un sentiment de foi enthousiaste, difficile à rencontrer ailleurs.

A l'époque de Constantin, un grand élan souleva le monde des sculpteurs, des peintres et des architectes. L'empereur voulait que sa capitale fût belle entre toutes. Il attira autour de lui un immense concours d'artistes, il leur communiqua sa fougue et cet entraînement venu d'en haut, fit surgir une floraison d'œuvres remarquables et dignes de décorer la capitale du monde chrétien.

Avant le V^e^ siècle, la tradition était de peindre la Vierge debout, une main sur la poitrine, l'autre levée vers le ciel. Mais, après le Concile d'Ephèse, on se mit à la peindre tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux.

Quand on veut représenter Jésus prêchant sa doctrine, il a un visage amaigri, il symbolise les privations, la souffrance. Quand au contraire il accomplit des miracles, il est rayonnant de splendeur et de jeunesse.

Le pape Jean VII, selon toute probabilité, consacra le premier crucifix. « A l'origine, on figurait seulement une croix surmontée d'un portrait du Christ. Dans les premières peintures du Christ en croix, il est vêtu d'une longue robe, et sa tête droite et calme exprime plutôt le triomphe que la souffrance. Ce ne fut que plus tard qu'on le représenta crucifié, et qu'on chercha à rendre ses angoisses par la maigreur de son corps et les larmes qui coulent sur son visage.

» Quant à Dieu le Père, il ne semble pas avoir été peint avant le IX^e^ siècle. Dans la fameuse Bible latine qui fut donnée à Charles le Chauve en 850 par les chanoines de Saint-Martin, l'Eternel, parlant à Adam, qu'il vient de créer, est représenté sous la figure d'un homme de trente ans, sans barbe, pieds nus,

vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau rouge et or. Sa tête est entourée d'un nimbe en or plein, et il tient à la main un sceptre. On ne le représenta que plus d'un siècle après sous l'aspect d'un vieillard calme et majestueux, assis sur des nuages. Au début, on n'exprimait l'idée du Père éternel que par des allégories qui rappelaient sa puissance, comme une main sortant des nuages ou un rayon descendant du ciel.[1] »

L'Eglise cherchait dans la peinture une méthode d'enseignement religieux pour les classes illettrées. Ce que le livre ne pouvait apporter aux intelligences, elle s'attachait à le mettre sous les yeux.

Au moyen-âge, du VI^e^ au XII^e^ siècle, le goût de la peinture est très répandu.

La religion et l'art marchent de pair, et dans toutes les manifestations de la première vous retrouvez les manifestations du second. Sous toutes les formes et sur toutes les surfaces qui se présentent à elle, la peinture déploie ses ressources, met en œuvre les éléments qui sont à sa portée. Elle s'introduit dans les édifices dont elle recouvre les murs, les plafonds, les colonnes. Les scènes de l'histoire sacrée se retracent de toutes parts. Et les moindres recoins, loin d'être dédaignés, sont au contraire l'objet de toutes les convoitises.

Et l'art, devenu ainsi un moyen d'évangélisation, fit des merveilles, opéra des conversions éclatantes. L'histoire nous raconte, en effet, qu'au IX^e^ siècle, un roi des Bulgares, du nom de Bogoris, avait mandé, pour décorer la salle à manger de son palais, un moine-peintre de Thessalonique, qui lui représenta un *Jugement dernier*, d'un effet saisissant, où se reflétaient la joie surhumaine des élus et les affres des damnés en proie à des tortures horribles ou entraînés aux enfers par les démons.

Bogoris, frappé de ce spectacle, se fit expliquer le tableau, et touché de la grâce, se convertit au christianisme.

Une autre conséquence de cette prédication par l'exemple, c'est que la profession de peintre était alors regardée comme un véritable sacerdoce. Des évêques et des saints ont tenu à grand

(1) *Tableau historique des Beaux-Arts* de Ménard, p. 16.

honneur de s'y adonner. Et il existe, à ce propos, une légende antique, bien significative.

Hugues le Moutier, après avoir fait son apprentissage de peintre dans une abbaye de bénédictins, ne tarda pas à la quitter pour rentrer dans le monde où il mena une vie peu édifiante. Las de ses plaisirs trompeurs, il revint à la vie monacale. Le retour de l'enfant prodigue fut fêté, et la première œuvre confiée à ses soins fut un crucifix.

Mais il était indigne de sculpter les traits du divin crucifié, lui qui n'avait pu se consacrer irrévocablement à son service, et, en punition de sa témérité, Dieu le frappa d'une maladie grave, le rendant ainsi incapable de pratiquer un art qu'il aurait souillé.

Vers la fin du XIII[e] siècle, c'est encore sur les édifices religieux que sont concentrés les efforts des artistes.

« Chaque ville mettait son honneur à avoir la plus belle église. Partout les citoyens s'unissent pour l'embellissement de leurs églises. Chacun pouvait peu par lui-même, mais comme membre d'un corps de métier il se faisait un point d'honneur de participer à l'éclat et à la puissance de sa corporation, et se regardait comme personnellement intéressé à la splendeur des monuments religieux que bâtissaient les confréries.[1] »

Le véritable rénovateur de la grande peinture est Giotto di Bondone, dont les débuts furent des plus humbles. Petit pâtre, il s'amusait à dessiner les chèvres qu'il gardait, lorsqu'il fut rencontré et remarqué par Cimabue qui, frappé de ses dispositions, se chargea de son éducation et de son avenir.

Giotto, peintre, architecte et sculpteur tout ensemble, orna, avec ses disciples, le Campo-Santo de Pise. Sous le vaste portique, qui ne contient pas moins de soixante arcades, sont rangés les tombeaux. Les murs sont couverts de fresques « dans lesquelles se résume la pensée austère et lugubre du moyen-âge, les terreurs de la mort, le jugement dernier, les supplices de l'enfer, les joies du paradis. Pendant que les riches et les heureux de la terre se livrent au plaisir, la mort arrive

(1) Ménard, *Tableau historique des Beaux-Arts*, p. 39.

à grands pas, moissonnant les rois, les reines, les princes de l'Eglise, et dédaignant les malheureux qui l'invoquent ; des anges et des diables se disputent le corps de ceux qui tombent. Plus loin, trois rois chassent dans une forêt, et devant eux s'ouvrent trois tombes renfermant trois cadavres à différents degrés de décomposition.

« Les peintres du Campo-Santo ont surtout exprimé le côté terrible du christianisme ; le vrai peintre du paradis est Angelico Fiesone (Fra Giovanni), ce religieux modeste qui refusa par humilité l'archevêché de Florence, et qui, après avoir partagé sa vie entre la peinture et l'exercice des vertus monastiques, mourut sans se douter qu'il était un saint et un des maîtres de l'art. A l'exemple des peintres de miniature, il craint d'atténuer par des demi-tons et des ombres la vivacité de ses teintes ; la critique s'arrête devant la suave naïveté de ses vierges et de ses anges, le charme délicat de leurs têtes et leur expression de béatitude céleste. On devine l'artiste sincère et convaincu, qui jeûnait avant de peindre la figure de Jésus-Christ, et qu'on trouvait sanglotant devant ses tableaux, la face prosternée contre terre, quand il représentait la Passion.[1] »

La religion avait donc été, pendant tout le moyen-âge, la seule inspiratrice de la peinture. Elle seule pour ainsi dire avait fourni les sujets et les artistes : « Nous autres peintres, disait Buffamalco, nous ne nous occupons que de faire des saints, afin que les hommes, au grand dépit des démons, soient portés à la vertu et à la piété. »

II.

La Renaissance fut une période excessivement mouvementée : les principes se heurtaient, les idées s'entrechoquaient de toutes parts. Il n'est donc pas surprenant que les œuvres produites en cette période de perpétuelle ébullition, où l'activité du corps et de l'esprit fut prodigieuse, portent la trace de ces agitations et revêtent un caractère de passion

(1) Ménard, *Tableau historique des Beaux-Arts*. p. 45.

plus accentué qu'à nulle autre époque. Elles portent l'empreinte, fortement marquée, de l'énergie des caractères, car les artistes se jettent dans la mêlée, participent aux révolutions, prennent part aux guerres. « Inutile de chercher dans leurs productions la sobriété, l'ordonnance si parfaite qui sont des caractéristiques de l'art grec. L'art de la Renaissance est un art de transition, un art qui cherche avant tout l'expression. Les irrésolutions, les divisions, les luttes s'y reflètent : il gagne en intensité ce qu'il perd dans la reproduction de formes irréprochables.

» Les chefs-d'œuvre néanmoins naissent de toutes parts, les talents se multiplient dans tous les genres, les artistes produisent démesurément sans pouvoir suffire à la soif insatiable des intelligences. Les cités rivales se disputent les poètes, les savants, les artistes.[1] »

Dans ce concert unanime, les papes se placent au premier rang des protecteurs des arts, leur donnent une impulsion éclairée.

« La protection des arts, écrivent MM. Ménard, avait toujours été, sauf de rares exceptions, une des traditions de la papauté, et les grands papes de la Renaissance, Nicolas V, Jules II, Léon X ne firent que suivre avec plus d'éclat l'exemple que leur avaient légué leurs prédécesseurs.[2] »

Le christianisme était la grande et seule école de morale. « Plus les créatures participent de la beauté de Dieu, s'écriait Savonarole, plus elles sont belles, et de deux beautés également ravissantes, ce sera la plus chaste et la plus sainte qui excitera le plus d'admiration même parmi les profanes. »

Mais c'est surtout à Florence que l'émulation enfanta des chefs-d'œuvre. C'est de Florence que rayonna vraiment la Renaissance artistique. Les productions qui y virent le jour se distinguent par une énergie tourmentée, une sombre inquiétude; la sobriété du mouvement s'y allie à l'austérité de la forme.

Le véritable précurseur du grand siècle, celui dont l'influence se fit alors vivement sentir et qui forma le plus d'élèves, fut Masaccio (1402-1428). Il s'adonna tout entier à sa vocation,

(1) Ménard, p. 75. (2) Item, p. 80.

se laissa absorber par elle au point d'en oublier les réalités de l'existence. Rien ne pouvait l'émouvoir en dehors de son art. Sa naïveté n'avait d'égale que sa gaucherie : ce fut un rêveur et un distrait. Son dessin acquiert une précision rigoureuse, ce qui donne à ses œuvres un caractère de sécheresse qui le rapproche des primitifs. Mais l'intensité d'expression est chez lui d'autant plus remarquable qu'elle reste naturelle. Les attitudes de ses personnages concordent toujours avec leurs sentiments. Souvent il dessinait dans le fond de ses tableaux des monuments dont la perspective était toujours exacte. Avant lui, les peintres italiens, inhabiles aux raccourcis, campaient leurs personnages sur la pointe des pieds : ce fut Masaccio qui le premier les posa sur la plante.

Tous les peintres en renom de la même époque s'inspiraient de ses œuvres qui excitèrent, non seulement l'émulation, mais la jalousie, à ce point que ses rivaux l'auraient empoisonné. C'est du moins la version accréditée. Le pauvre grand artiste n'avait que vingt-six ans.

L'école florentine est à son apogée avec Michel-Ange Buonarotti, né en 1474 au château de Caprèse, près d'Arezzo, d'une illustre famille qui, loin de favoriser sa vocation précoce, ne chercha qu'à l'entraver. Apprenti de Ghirlandajo, il fit des progrès si rapides qu'à quinze ans il était supérieur à son maître dans l'art du dessin. De conduite austère, ne trouvant nul attrait aux plaisirs habituels de la jeunesse, il consacrait tout son temps à son art, qu'il étudiait avec une ardeur infatigable. Il travailla beaucoup d'après Masaccio. Laurent de Médicis, séduit par cet esprit sans cesse en éveil, se prit d'amitié pour lui, le fit venir à son palais et le donna pour compagnon de travail à ses enfants. La fréquentation de la société distinguée qui tenait ses assises dans le palais des Médicis contribua puissamment à lui inspirer des idées nobles et élevées.

A la mort de Laurent, son protecteur, il choisit comme retraite le couvent du Saint-Esprit, gagné par les avances du prieur qui, en lui fournissant des corps à disséquer, lui rendit possible et facile l'étude approfondie de l'anatomie.

Le pape Jules II l'attira à Rome pour lui confier la construc-

tion de son tombeau, œuvre superbe de sculpture et d'architecture. Nous étudierons plus loin Michel-Ange, sculpteur et architecte. Nous n'avons à envisager ici que le peintre, dont le talent ne fut nullement inférieur.

Les peintures de Michel-Ange peuvent en effet être mises en parallèle avec les productions les plus hardies et les plus illustres. Il ne faut pas chercher en elles une distribution harmonieuse des personnages ; ce qui distingue au contraire l'artiste, c'est un fouillis quelque peu brutal où les corps se heurtent en un mélange inextricable. Les scènes idylliques ne sont pas son fait. Son pinceau réclame les côtés grandioses de l'histoire religieuse, et son âme bat à l'unisson de celle des prophètes, avec qui elle entre en communion parfaite d'idées. L'Italie était alors en butte à toutes les dissensions, les factions luttaient avec acharnement, et la république allait sombrer. Michel-Ange, jeté dans la mêlée des partis, établit un parallèle entre le passé et le présent, et, à la lumière des faits contemporains, saisit mieux la grandeur sublime des temps chantés par les prophètes. « Michel-Ange, a dit M^me^ de Staël, c'est le peintre de la Bible, comme Raphaël est le peintre de l'évangile. »

Ce fut d'abord par une sorte de gageure que Michel-Ange se résolut à peindre. Il comptait s'adonner exclusivement à la sculpture. Un piège que lui tendit un de ses rivaux lui fit entreprendre la décoration du plafond de la chapelle Sixtine. Ses travaux antérieurs ne l'y avaient nullement préparé. L'insistance du pape Jules II eut raison de son irrésolution. Avec une rare énergie, Michel-Ange se mit à l'étude. Lui, l'incomparable sculpteur, devint écolier en peinture. Et son pénétrant génie eut tôt fait de s'assimiler les procédés de la fresque. Alors il s'enferma seul dans la chapelle Sixtine, et de cette réclusion volontaire sortirent les admirables tableaux qui représentent diverses scènes de la Bible.

La grande fresque du *Jugement dernier* date de trente années plus tard. Pour qu'il consentît à l'entreprendre, il fallut l'intervention personnelle du pape Paul III. Et ses instances réitérées purent seules arracher le consentement de l'artiste.

A première vue, cette œuvre étonne. L'œil s'épouvante

de cet amas confus de corps qui se livrent à tous les transports de la joie ou s'étreignent avec la sombre énergie du désespoir.

Michel-Ange a surtout représenté le Dieu vengeur. Le côté miséricordieux du christianisme lui est resté fermé, et ses préférences sont allées à ce que la justice divine présente d'inflexible.

L'expression d'angoisse indicible qui se révèle sur les visages des damnés suffirait à la gloire d'un peintre. Et nulle œuvre, de quelque époque qu'elle soit, ne dépassera l'intensité de vie auquel atteint cette évocation des sentiments des réprouvés.

Michel-Ange mourut à Rome, où il avait été, à soixante-douze ans, nommé architecte de la basilique de Saint-Pierre, fonction qu'il exerça pendant dix-sept ans sans vouloir accepter la moindre rétribution.

Le pape, après l'avoir fait inhumer provisoirement dans l'église des Saints-Apôtres, lui destinait une sépulture dans Saint-Pierre. Mais les Florentins ravirent son corps et l'Académie des Beaux-Arts, après lui avoir rendu les honneurs funèbres, lui fit dresser dans l'église Sainte-Croix, à Florence, un mausolée majestueux.

L'art avait été la seule passion de ce grand génie. Très religieux, austère dans ses mœurs, il ne s'était jamais laissé éblouir par les richesses. Sa vie tout entière, vie d'étude, de méditation, et de travail, ne poursuivit que deux buts : le beau et le bien.

Pendant que le génie de Michel-Ange donnait à Florence un lustre si éclatant, les papes, à Rome, continuaient à jouer le rôle civilisateur repris par leurs prédécesseurs dès le moyen âge. C'est une tradition constante acceptée, transmise et propagée par eux.

Jules II et Léon X marchent sur les traces de leurs prédécesseurs. « On sait à quel point ils les ont dépassés ; on sait quelle protection large et intelligente ces grands hommes ont accordée à l'art, dont les intérêts étaient à leurs yeux ceux de la religion elle-même, puisque l'art, tel qu'ils le comprenaient, était non seulement la glorification de la pensée religieuse, mais sa forme visible, son expression la plus digne et la plus élevée, la plus naturelle et la plus vraie.

» Pourtant il n'y a pas à proprement parler d'école romaine,

si on entend par école une tradition représentée par une succession de grands maîtres. Ce qu'on nomme l'école romaine, c'est Raphaël et ses disciples immédiats. Or Raphaël, né à Urbin, élève d'un peintre de Pérouse, termine ses études à Florence, et quand il paraît à Rome, c'est avec un talent déjà mûr, une réputation déjà faite. Il y produit ses plus grands chefs-d'œuvre; il y forme des élèves, puis, dès qu'il est mort, ses élèves se dispersent et il n'y a plus d'école romaine. Mais si une école est une réunion d'artistes travaillant dans une même voie, sous la direction puissante d'un maître dont le génie fait servir les aptitudes particulières à l'harmonie de l'œuvre collective, jamais le nom d'école ne fut mieux appliqué qu'à ce groupe fameux dont Raphaël est le centre et le chef.[1] »

Né en 1483, Raphaël Sanzio commença très jeune son apprentissage chez le Pérugin, où il ne tarda pas, après des copies et des besognes secondaires à mettre en évidence son originalité propre.

Dès 1508, Francia, le chef de l'école bolonaise, salue en lui un maître et reconnaît dans le jeune artiste « celui qui a reçu du ciel le don fatal qui surpasse tout autre. »

Jules II s'empresse de l'appeler à Rome pour lui confier la décoration de plusieurs appartements du Vatican. Dans la salle de la Signature, Raphaël se proposa de représenter les facultés du savoir humain.

« Pour la caractériser d'après les peintures symboliques qu'elle renferme, écrit M. Passavant, on pourrait la nommer la *Chambre des Facultés*, car par la Théologie, la Philosophie, la Poésie et la Jurisprudence, Raphaël a représenté l'ensemble des connaissances qui rapprochent l'homme de la vérité divine. Et si l'on considère que ces peintures devaient orner le lieu où le chef de l'Eglise catholique signait des ordres réglant sur toute la terre la marche spirituelle du troupeau chrétien, il faut admirer la sagacité de ce choix. »

« La *Dispute du Saint-Sacrement*, qui est la glorification de la religion et de la théologie, est peut-être la meilleure page de

(1) Ménard, *Tableau des Beaux-Arts*, p. 136.

l'œuvre de Raphaël, en même temps que la plus belle manifestation de l'art chrétien.[1] »

Raphaël, dans la partie supérieure de son œuvre, a représenté Dieu le Père, portant d'une main l'emblème de son souverain pouvoir, donnant de l'autre sa bénédiction, et au-dessous de lui la Vierge Marie, Notre-Seigneur Jésus-Christ et saint Jean-Baptiste. Alentour sont distribués des personnages secondaires, qui tous ont joué un rôle important dans l'histoire sacrée. Au-dessus plane une colombe qui symbolise l'Esprit-Saint et au bas figure un autel sur lequel rayonne le Saint-Sacrement et qu'environne un concile où sont réunis les plus savants docteurs dont s'enorgueillit l'Eglise.

Raphaël a fait figurer les hérétiques dans son tableau, non comme des brebis galeuses qu'il faut à tout prix écarter du troupeau, mais comme des égarés, au repentir et à la contrition desquels Dieu tend des bras qui pardonnent.

Ce qui mérite surtout notre admiration, c'est l'expression suave que l'artiste a su imprimer aux traits de la Vierge Marie. La critique ici dépose les armes, et toute description serait vaine pour essayer de donner une idée même approximative de cette figure en qui s'incarne le type idéal de la Mère.

Aux époques les plus glorieuses de l'art, des artistes se sont rencontrés qui ont tenté de reproduire les traits de la Vierge incomparable.

Le moyen-âge a ses vierges aux traits émaciés; l'Allemagne et la Flandre nous ont reproduit l'humble docilité et la douceur dolente des modèles qu'elles ont sous les yeux; la Vierge espagnole est trop au-dessus de l'humanité. Raphaël seul a réalisé le difficile et délicat problème d'allier en un mélange heureux les deux faces, divine et humaine, de la vie de Marie. Aussi la Madone de Raphaël a toujours joui d'une universelle réputation et sera perpétuellement sans rivale.

Le nom de Raphaël restera comme celui d'un des plus puissants peintres qui aient existé. Ses fresques peuvent disparaître un jour sous l'action du temps, sa renommée n'en subira jamais

(1) Bayet. *Précis de l'Histoire de l'Art.*

les atteintes, et survivra incontestée, même parmi ceux qui sont le moins initiés aux arts.

Dans l'école lombarde, nous citerons en passant Mantegna, dont on possède au Louvre un tableau d'une extraordinaire intensité d'expression, représentant le Christ entre les larrons. Le sentiment chrétien y éclate d'une manière admirable. L'inspiration a merveilleusement servi le peintre dans l'attitude désolée de la Vierge éplorée, *Mater dolorosa*, de saint Jean et des saintes femmes. Dans cette page sublime, l'habileté de la main n'a pas trahi la vigueur de la conception ni la superbe ordonnance de la composition.

Nous avons maintenant à nommer Léonard de Vinci, qui même aurait dû, chronologiquement, être placé avant Michel-Ange et Raphaël. Né au château de Vinci, près de Florence, en 1452, c'est lui qui fonda la célèbre école de Milan. L'on est peu fixé sur les événements qui signalèrent sa jeunesse ; il aurait été, si l'on en croit la légende, d'un physique agréable, habile cavalier, apte à tous les exercices physiques. Appelé à Milan par la faveur du duc Ludovic le Maure, il y aurait concouru dans une fête d'improvisateurs et de musiciens en s'accompagnant sur une lyre d'argent confectionnée par lui-même. Fondateur d'une Académie des Beaux-Arts, ingénieur militaire, architecte, il aurait connu les fortunes les plus diverses, puis, demandé par François I^er^, en 1516, serait mort à Clou, près d'Amboise, laissant une foule de traités sur des questions de tout genre.

Plusieurs de ses tableaux se trouvent au Louvre, *La Vierge aux rochers*, *Saint Jean-Baptiste*, *Sainte Anne*. Nous y possédons aussi une copie de son chef-d'œuvre : *La Cène*. L'original, peint à l'huile en 1496 sur le mur du réfectoire du couvent de Sainte-Marie des Grâces, à Milan, n'est plus, pour ainsi dire, qu'une ruine. Car ce fut l'étrange destinée des œuvres de Léonard de Vinci de subir d'irrémédiables dégradations. Le tableau de la Cène, par exemple, fut mutilé en son milieu, par le placement d'une porte. Les restaurations nombreuses qui furent faites à cette peinture n'ont pu empêcher le temps de l'effacer presque complètement.

La Cène de Léonard de Vinci a été maintes fois décrite et

a fait couler des flots d'encre. Les écrivains les plus distingués ont été tentés par ce sujet sublime. C'est le privilège des œuvres qui marquent le point culminant atteint par le développement d'un art, avant de redescendre, car il est difficile de se maintenir à de pareilles hauteurs.

Dans ce tableau, Léonard de Vinci a tenté et réalisé une entreprise qui aurait rebuté, par son extrême difficulté, tout autre que lui, et où tout autre d'ailleurs aurait sombré. C'est une alliance parfaitement équilibrée de l'humain et du divin, car la figure du Christ est la plus idéale qui se puisse concevoir, tandis que celle de Judas, dont Léonard cherchait le modèle au fond même des prisons, reflète toute la bassesse, toute la cupidité qui peut croupir dans les profondeurs de la nature humaine.

Comment rendre l'émotion produite par cet inoubliable spectacle? Jésus-Christ vient d'instituer le divin sacrifice, dans lequel il s'immolera volontairement sur l'autel, comme les méchants vont l'immoler sur le bois infâme de la croix. Une beauté surhumaine irradie son front, tandis qu'une mélancolique amertume se révèle au bas de son visage. Il sait l'agonie épouvantable qui l'attend, et volontiers il accepte le calice qu'il doit vider jusqu'à la lie. Mais être trahi par un des siens, par un de ceux qu'il a le plus aimés, à cette pensée une souffrance cruelle le torture.

Au moment où il prédit à ses disciples cette trahison, tous bondissent dans l'élan d'une sincère indignation; Judas lui-même trépigne, mais avec une hypocrite et fausse assurance qui laisse transpercer la hideuse vérité. L'attitude de chacun est admirablement comprise et rendue.

Cette variété n'a rien d'étonnant pour qui connaît le scrupuleux désir de l'artiste de rester toujours vrai. Lui qui aspire à faire descendre l'idéal des hauteurs inaccessibles où il trône, il s'efforce constamment d'entrer en lutte avec la réalité. Loin de se contenter des images que lui suggère son imagination, il va dans tous les endroits publics, causant avec les gens du peuple et s'ingénie ensuite à reproduire de mémoire les impressions qu'il a fait passer sur leurs visages. C'est ainsi qu'il parvint à cette vérité d'expression qui le distingue.

En résumé, comme l'écrit M. Libri, si à l'aspect de Léonard

de Vinci, de Christophe Colomb, de Raphaël, de Michel-Ange, de ces hommes placés comme des colosses à l'entrée du XVI^e^ siècle, on osait témoigner une préférence, peut-être la palme serait-elle accordée à Léonard de Vinci, génie sublime qui agrandit le cercle de toutes les connaissances humaines. Dans les arts, Raphaël et Michel-Ange ne purent éclipser sa gloire; ses découvertes scientifiques, ses recherches philosophiques le placent à la tête des savants de son époque.

Il nous reste, dans les écoles lombardes, à mettre au premier plan Le Corrège né en 1494, mort en 1534. Il est surprenant que, sur la vie de ce maître éminent, les détails ne soient ni plus abondants ni plus précis. Les uns le veulent issu d'une famille noble et riche. D'autres au contraire s'évertuent à nous le représenter pauvre et ayant grand peine à nourrir de son travail une grande famille. La légende prétend même qu'il mourut d'une fluxion de poitrine, après avoir fait à pied le trajet de Parme à Correggio, son pays natal, porteur d'une assez forte somme qui lui aurait été payée uniquement en monnaie de cuivre. La vérité paraît être entre ces deux opinions extrêmes : il était dans une situation honorable, bien que ses tableaux ne se vendissent qu'à des prix de beaucoup inférieurs à leur valeur réelle. Sa vocation se serait déclarée, dit-on, devant un tableau de Raphaël, à la vue duquel il s'écria : « Et moi aussi, je suis peintre! »

Non content de peindre, il émit des théories qui firent faire à son art un grand pas en avant, et qu'il appliqua avec bonheur dans son fameux tableau de *La Nuit,* « où la lumière part de l'Enfant-Dieu, pour s'affaiblir insensiblement jusqu'aux extrémités du sujet. Cette lumière, qui émane du corps de l'enfant, est si pure, si éclatante qu'elle semble surnaturelle. Elle inonde le visage de la mère, éblouit les femmes et le berger, éclaire les anges qui descendent du ciel, et va se perdre, en se dégradant, avec les lueurs du jour qui luit à l'horizon. Depuis plus de trois siècles, l'enthousiasme qu'excite ce tableau ne s'est pas démenti. Mengs en admire tout, invention, distribution, clair obscur, coloris, expression. Lomazzo l'appelle l'ouvrage le plus étonnant du monde, et Richardson la première peinture de l'univers.

« Pardon, divin Raphaël, s'écrie le président Desbrosses, si aucun de vos ouvrages ne m'a causé l'émotion que j'ai eue à la vue de celui-ci! »

« A côté de ce modèle de grâce et d'invention, nous trouvons, dans ses peintures de l'église Saint-Jean, une de ces vastes compositions où Corrège lutte avec Michel-Ange pour la hardiesse des groupes, l'immensité des figures, l'audace des raccourcis. Au centre de la voûte est le *Christ regardant le Ciel*, vers lequel il s'élève radieux et triomphant. Autour de lui sont les apôtres et les docteurs du christianisme, suspendus sur les nuages et soutenus par les anges.

» L'œuvre la plus complète et la plus grandiose de Corrège, c'est la fresque qui couvre la coupole de la cathédrale de Parme. Si elle se trouvait développée sur une surface plane, cette peinture serait plus grande que le *Jugement Dernier* de Michel-Ange. Elle représente l'*Assomption de la Vierge*. Les cieux s'ouvrent et le Rédempteur reçoit sa Mère soutenue par des anges; les bienheureux chantent des cantiques, et de gracieux petits enfants les accompagnent en jouant de la trompette, en frappant des cymbales ou des tambours de basque, pendant que d'autres dansent, applaudissent, tiennent des flambeaux ou brûlent des parfums. Sans doute ce n'est pas la béatitude mystique qu'exprime ici Le Corrège, mais la plus joyeuse allégresse qu'il soit donné à un peintre de reproduire. Le Corrège est inimitable quand il faut rendre la beauté dans le sourire.[1] »

Le Louvre renferme de lui le *Mariage mystique de sainte Catherine*, d'où se dégagent une profonde impression de tendresse et un exquis parfum de poésie.

L'école de Venise est la dernière en date, mais elle se développa avec une rapidité prodigieuse et ne tarda pas à égaler ses rivales, à les dépasser même en splendeur. Seules jusqu'alors, les mosaïques byzantines y avaient été en honneur. Sans transition, l'art y parvint aux chefs-d'œuvre de Bellini et du Titien. On sait que les grandes qualités de ces peintres sont le naturel, l'ordonnance habile des grandes décorations, le sentiment vif

(1) Ménard, *Tableau historique des Beaux-Arts*, pp. 177 et 179.

et la richesse inouïe de leur coloris. Ils visent à l'effet pittoresque, combinent habilement les nuances éclatantes des étoffes et des draperies, au milieu desquelles les jeux de lumière se multiplient et se varient d'une façon très heureuse. Mais ils n'atteignent pas à la force d'expression morale de l'école de Florence. A Florence, ville démocratique et régie par ses corps de métiers, au milieu de révolutions continuelles qui tiennent sans cesse en haleine les espérances du petit peuple, l'art fut surtout expressif : dans la peinture, dans la littérature, depuis le Dante jusqu'à Michel-Ange, on trouve le reflet des passions populaires et l'écho des discordes civiles. Rien de pareil dans la république aristocratique de Venise. La peinture vénitienne, inférieure à la peinture florentine sous le rapport de l'expression, apporte dans l'art un élément nouveau, la richesse du coloris. La forme n'est pour elle qu'un moyen de faire valoir la couleur, dont le goût avait dû se développer de bonne heure à Venise, ville à demi orientale, habituée aux riches tentures et aux étoffes de grand prix.

L'art à Venise devient plus riche et plus brillant, mais en même temps plus extérieur, plus matériel.

Les deux frères Gentile et Jean Bellini avaient eu pour maître leur père, Jacopo Bellini. L'aîné, Gentile, eut le rôle le plus effacé et n'exerça sur l'école qu'une très faible influence. Il fut appelé à Constantinople par Mahomet II. Son passage en ce pays est resté légendaire.

Jean Bellini (1426-1516), célèbre dès sa jeunesse, fut un travailleur opiniâtre et un chercheur acharné jusque dans la vieillesse la plus avancée. A soixante-deux ans, il avait pour élèves Giorgione et le Titien; leur génie naissant le poussa lui-même à transformer, à élargir sa manière. Ses principaux chefs-d'œuvre périrent dans les flammes en 1577. « Il était déjà plus qu'octogénaire quand il fit sa fameuse madone de l'église Saint-Zacharie, qui a eu sous le premier empire les honneurs du voyage à Paris. Isabelle de Castille voulut l'attirer à sa cour, mais il lui fut défendu de quitter Venise, « afin que la » république ne fût pas privée de son plus bel ornement.[1] »

(1) Ménard, p. 190.

Contrairement à Jean Bellini, Giorgione mourut jeune : il n'avait que trente-trois ans. Il a avec lui ceci de commun que la plupart de ses œuvres ont aussi péri. Sa peinture est la joie des yeux. Dans son tableau de la *Sainte Famille*, qui est au Louvre, la magie des couleurs est complète, « tant les nuances s'y fondent dans un ensemble chaud et moelleux. »

Pour le Titien (1477-1576) « son fameux tableau de l'*Assomption de la Vierge* fut dans sa vie d'artiste ce qu'avait été dans celle de Raphaël la *Dispute du Saint-Sacrement*, le commencement de cette série de chefs-d'œuvre qui ont immortalisé son nom. Ce tableau, exécuté pour un couvent de Venise, avait presque disparu sous la poussière et la fumée des cierges, quand le marquis Cicognara, bien connu par ses écrits sur les arts, offrit aux moines de l'échanger contre un tableau tout neuf, marché qu'ils s'empressèrent d'accepter.

» Le *Martyre de saint Pierre dominicain* est un chef-d'œuvre en son genre. Dans ce tableau le paysage a autant d'importance que les figures. Deux moines sont arrêtés par des brigands : l'un fuit, l'autre, renversé, va périr sous le poignard de son assassin, et lève les mains au ciel, où deux anges l'appellent. La scène se passe dans un lieu sauvage, sur la lisière d'une forêt. C'est une aventure de bandits, mais traitée avec une hauteur d'expression qui n'a jamais été dépassée.

» L'Académie des beaux-arts de Venise, si riche en œuvres du Titien, possède, entre autres merveilles, la fameuse *Présentation au temple*, qu'on dirait faite d'hier tant elle a conservé d'éclat et de fraîcheur. La Vierge, âgée de dix à douze ans, monte seule un magnifique escalier; à l'entrée du temple, à droite, plusieurs personnages se présentent pour la recevoir; dans le fond, on voit une foule animée, une suite d'édifices en perspective et des montagnes au lointain.

» La même galerie possède la dernière œuvre du maître, celle qu'il était en train d'achever quand la mort est venue le surprendre : la *Déposition du Christ au tombeau*, sujet qu'il a répété plusieurs fois.[1] »

(1) Ménard. *Tableau*, pp. 192 et seqq.

Le Titien eut des amitiés illustres et une clientèle de princes, car il fut à Venise « le maître par excellence, le peintre officiel de la République.... Léon X veut, mais en vain, l'attirer à Rome; François Ier cherche à l'entraîner en France, Charles-Quint lui prodigue ses faveurs. Lui cependant, fidèle à Venise où son talent s'épanouit dans son cadre naturel, ne s'en éloigne que pour de courts voyages. A quatre-vingt-dix-neuf ans il travaillait encore, lorsque la mort vint le frapper.[1] » Il périt de la peste. Pendant son agonie, il eut la douleur de voir sa demeure mise au pillage par des voleurs. Tous les cadavres de pestiférés devaient être brûlés, mais le Sénat, dérogeant à son ordonnance en faveur du Titien, lui fit rendre de grands honneurs.

Véronèse (1528-1588) se montra peu soucieux de la vérité historique et de l'exactitude des détails. L'expression lui est indifférente : il se contente de la correction du dessin. En revanche, sa peinture est un enchantement, un éblouissement. Il avait aussi des prétentions à l'originalité, par horreur du banal et du convenu.

« Si jamais j'ai le temps, écrivait-il, je veux représenter un repas somptueux dans une superbe galerie, où l'on verra le Sauveur, la Vierge et saint Joseph. Je les ferai servir par le plus brillant cortège d'anges qui se puisse imaginer, occupés à leur offrir, dans des plats d'argent et d'or, des viandes exquises et une abondance de fruits superbes. D'autres s'emploieront à leur présenter, dans des cristaux transparents et des coupes dorées, des liqueurs précieuses, pour montrer le zèle des esprits bienheureux à servir leur Dieu. »

Véronèse, sans s'attacher à l'expression des idées et des sentiments, fut un décorateur de génie, dont les défauts disparaissent devant la magnificence de son coloris. C'est un éblouissement prodigieux qui désarme la critique la plus acharnée.

Mais de là même va sortir la décadence.

Jacques Robusti, issu d'une humble famille de teinturiers, d'où lui vint son surnom de Tintoret, eut une jeunesse excessivement laborieuse. Il mérite d'être cité après le Titien, dont il

(1) Bayet. *Précis de l'histoire de l'Art.*

fut l'élève et dont il voulait combiner dans ses œuvres le coloris avec le dessin de Michel-Ange. Plein de fougue, il ne sut pas être toujours égal à lui-même, mais il eut le grand mérite d'introduire dans ses compositions le mouvement, et un mouvement toujours juste.

« Dans le *Miracle de Saint-Marc*, son chef-d'œuvre, exposé au musée de Venise, tous les personnages se meuvent sans confusion et concourent à une action dont l'unité est parfaite. Le sujet est la délivrance d'un esclave qu'on voit couché par terre, et dont les liens se rompent d'eux-mêmes par l'intercession du saint, qui apparaît dans le ciel. Mais de même que Paul Véronèse a souvent fait de la couleur pour la couleur, sans aucune recherche des passions de l'âme, de même Tintoret a fait du mouvement pour le mouvement, par exemple dans son fameux tableau de la *Gloire du Paradis*, vaste composition de trente pieds de haut sur soixante-quatorze de large, remplie par d'innombrables épisodes.[1] »

Il accéléra la décadence. Les négligences se glissèrent dans les tableaux, devinrent vite envahissantes. La recherche des ombres violentes et la peinture à larges coups de brosse firent le reste.

Il serait injuste cependant de ne pas citer encore Francia, dont le chef-d'œuvre, une Madone, se trouve au musée de Munich. Raphaël le tenait en singulière estime et disait en parlant de ses Vierges, dans une lettre qui nous a été conservée : « Il n'en existe pas de plus belles, de plus dévotes et de mieux faites. » Vasari raconte que Raphaël ayant envoyé à Bologne sa *Sainte-Cécile*, Francia mourut de douleur de se voir surpassé. Mais Francia avait alors près de soixante-dix ans.

III.

L'Italie avait été en peinture l'éducatrice de l'Espagne, qui à sa puissance politique immense voulait joindre l'éclat des lettres et des arts. Les écoles espagnoles

(1) Ménard. *Tableau historique des Beaux-Arts* (1866) p. 199.

suivent une marche analogue à celle des écoles italiennes. En Espagne, la manière des maîtres, qui ont la conscience de leur art, est d'abord correcte, mais un peu sèche. Puis elle s'élargit pour atteindre une exécution grandiose. Elle se laisse prendre enfin, à la veille de la décadence, aux séductions d'un coloris éclatant.

Les premiers peintres espagnols étaient d'une piété exemplaire. Quand ils voulaient ébaucher une Madone ou un Christ, ils s'y disposaient par la sainte communion. C'était pour eux comme un travail sacré. Ils vivaient dans la retraite, à tel point que de certains on ne connaît que les œuvres, sans qu'un seul détail de leur vie nous soit parvenu. De ce nombre est Zurbaran, le peintre des moines ascétiques.

Murillo (1618-1682) est sans conteste le premier peintre de l'Espagne. Il fut d'abord réduit à travailler pour le commerce et à peindre pour un morceau de pain des tableaux qui furent plus tard achetés à prix d'or, quand la célébrité fut enfin venue à lui.

Son tableau de la *Conception de la Vierge*, qu'on peut admirer au Louvre, donne une expression suave à la Vierge Immaculée s'élevant dans une atmosphère vaporeuse. Murillo a été aussi le peintre de l'enfance et de la pauvreté; les modèles ne lui manquaient pas en cette Espagne où pullulaient les mendiants.

« Dans sa *Sainte Elisabeth lavant et pansant de pauvres teigneux*, Murillo a pu réunir les deux aspects de son talent. Cette belle jeune femme, qui sous le voile de la religieuse porte la couronne de reine, contraste admirablement avec les enfants rachitiques et malingres, avec la vieille décharnée et le lépreux qui étale ses plaies.

» Ce tableau, qui passe pour le chef-d'œuvre de l'école espagnole, en résume tout le caractère. A l'exception de Velasquez, cette école a presque toujours traité des sujets religieux, mais elle les a compris tout autrement que l'école italienne. Son idéal n'est pas le ciel, mais le cloître. Les Vierges de Murillo n'ont pas la sérénité calme des Madones de Raphaël; même dans leurs extases mystiques, elles sont aussi réelles que celles de Rubens.

» Ce n'est pas la souffrance morale que l'art espagnol aime à représenter, c'est la douleur physique dont elle a sans cesse le modèle sous les yeux dans les moines qui se déchirent les chairs

à coups de discipline et les ermites caressant une tête de mort.[1] »

En Allemagne et dans le nord de la France, les peintres sont devenus de simples décorateurs. Ce sont d'habiles praticiens, amoureux des oppositions et des contrastes de couleurs éblouissantes, mais qui ont perdu les traditions du grand art. Les églises et les abbayes forment leur presque unique clientèle, à tel point qu'une réaction se produisit contre ce luxer outrancie et, dépassant le but, tomba dans l'excès contraire, le dénûment d'églises blanchies à la chaux et dépourvues d'ornementation.

La Flandre eut, au XV^e^ siècle, la gloire de faire faire une évolution à l'art, qui s'imprègne d'une poésie intime, mêlée de tendresse et de mysticisme. Bruges et Gand, cités riches et actives, voient se former des corporations ou gildes d'artistes. Sous la domination des ducs de Bourgogne, et sous leur protection, les grands maîtres flamands produisent des tableaux remarquables. Pour les bien comprendre, pour goûter toute la saveur de leurs merveilleux petits ouvrages, il faut faire le pèlerinage de Flandre, où ils ont un incomparable attrait, où l'on peut voir cinq ou six vieux chefs-d'œuvre, « derniers et incomparables témoins de l'art flamand primitif.

» Ce n'est pas seulement chaque maître en particulier qui, sous le reflet de ce ciel un peu pâle, même en ses meilleurs jours, dans cette atmosphère de canaux, au milieu de ces maisons proprettes, ombragées et luisantes, paraît mieux à son jour, plus en valeur, plus attrayant ; c'est l'école elle-même, qui prend une ampleur, une importance, une richesse traditionnelle et hiérarchique dont ailleurs que dans le pays même on ne peut avoir aucun soupçon. »

L'originalité de l'école flamande commence avec les deux frères Hubert et Jean Van Eyck, qui, « bien que nés dans la principauté de Liège sont flamands d'adoption : Hubert passe la fin de sa vie à Gand, Jean est à Bruges dès 1425, il y devient peintre et valet de chambre de Philippe le Bon. Le duc l'emploie parfois à des ambassades et en même temps déclare qu'il ne

(1) Ménard. *Tableau historique*, p. 266.

trouverait point « de pareil à son gré, ni si excellent en son art et science.[1] »

On a faussement attribué à Jean Van Eyck, surnommé Jean de Bruges, l'invention e la peinture à l'huile. Il en a seulement perfectionné les procédés. Au début l'huile, employée telle quelle, séchait lentement. Il fallait attendre, parfois assez longtemps, pour ajouter une teinte nouvelle. Jean de Bruges, qui avait des connaissances en chimie, s'appliqua à les utiliser et découvrit que l'huile de lin, une fois cuite, se desséchait rapidement. Il y introduisit en outre des essences dont l'évaporation accélérait la disparition de l'humidité.

L'œuvre la plus remarquable des Van Eyck est l'immense composition de l'*Agneau mystique*, maintenant fragmentée, et qui se trouve, partie dans les musées de Bruxelles et de Berlin, partie dans l'église de Saint-Bavon, à Gand.

« Supposez, écrit M. Vitet dans ses *Etudes sur l'histoire de l'Art*, qu'il n'y ait pour un voyageur aucun motif d'aller à Gand, que cette grande ville, plus d'à moitié moderne, ne soit ni la patrie de Charles-Quint, ni l'ancien et tumultueux théâtre des mémorables luttes de la bourgeoisie flamande; qu'elle n'ait conservé pas un pan de muraille historique, ni son beffroi, ni son hôtel de ville, pas un de ses canaux ni de ses anciens ponts, pas un de ses pignons sculptés à l'espagnole; que dans ses rues longues et tortueuses il n'y ait plus rien à voir que de rares habitants; il n'en faudrait pas moins venir à Gand, ne fût-ce que pour passer deux heures à Saint-Bavon. A lui seul, Saint-Bavon vaut vraiment le voyage, moins pour l'édifice lui-même que pour le trésor qu'il renferme.

» C'est une grande église, svelte, hardie, comme toute église du XIII[e] siècle, mais habillée à la moderne au moins jusqu'à la ceinture. Si vous levez la tête, vous reconnaissez les voûtes, les arêtes, les nervures, les chapiteaux du grand siècle de l'art chrétien....

» Je vous conduis à l'une de ces chapelles aux portes de bronze et aux cloisons de marbre, la cinquième, à main droite,

(1) Bayet. *Précis de l'histoire de l'Art.*

à partir du transsept. Si le bonheur veut qu'il soit quatre ou cinq heures du soir, par un beau jour d'été, un rayon lumineux frappera la muraille qui surmonte l'autel et qui vous est cachée par quatre rideaux verts. Peu à peu, grâce au suisse dont vous êtes suivi, ces rideaux tomberont, et les quatre tableaux qu'ils recouvrent s'illumineront pour vous.

» Je me souviens du jour où, à cette même heure, je vis pour la première fois s'écarter ces rideaux. Je n'étais pas préparé. Je m'attendais à un Van Eyck, ou soi-disant tel, brillant, haut en couleur, ingénieusement peint, mais sec, anguleux, trivial. Quelle fut ma surprise! J'avais devant les yeux une scène splendide, une vision de paradis, des visages célestes, des regards séraphiques, et un art, un dessin, un coloris aussi souple que solide, aussi moelleux que précis, tous les dons en un mot de la grande peinture, et les dons les plus opposés. Sans la disposition un peu trop symétrique de quelques groupes de bienheureux, sans les contours un peu trop arrêtés de ces délicieux fonds de paysages, jamais je n'aurais pu dire de quel âge était cette peinture. Pour la croire quatre fois séculaire, ce n'était pas trop de ces traces d'inexpérience et de cette fidélité à d'antiques traditions se mêlant aux perfections techniques d'un art tout à la fois si précoce et si consommé. Me dira-t-on que c'était la surprise qui m'avait disposé à tant d'admiration? Non, car j'ai maintes fois recommencé l'expérience sans être moins enthousiasmé, et c'est peut-être encore à la dernière épreuve que j'ai senti la plus vive impression.

» J'hésite en vérité à décrire ce chef-d'œuvre, tant il est célèbre et connu. On en sait le sujet : c'est l'adoration de l'Agneau, de l'Agneau pur et sans tache, forme mystique du Sauveur du monde. L'Agneau est sur l'autel, au centre de la composition; les premiers qui l'adorent sont des anges, splendidement vêtus, l'encensoir à la main; après les anges, à genoux et en demi-cercle, les patriarches, les prophètes, les apôtres et les confesseurs; puis, derrière eux, toute la milice de Jésus-Christ : les papes, les docteurs, les ermites, les pèlerins, les femmes saintes, les vierges martyres, s'acheminant pour adorer l'Agneau des quatre coins du monde. L'action se passe dans une

vaste campagne, sur un pré vert et fleuri, en vue de la Jérusalem céleste, dont les remparts et les tours se dessinent à l'horizon.

» Ce n'était pas petite chose, surtout il y a quatre siècles, que de mettre en mouvement tous ces bataillons de fidèles, de les conduire ainsi vers un centre commun, par groupes variés de caractères et d'attitudes, sans confusion et sans raideur, non comme un régiment ou une procession, mais comme une foule ardente, passionnée, et cependant modeste et recueillie. Tel est pourtant le spectacle qui se déroule ici dans la partie inférieure du tableau. Je me trompe, ce n'est point un tableau, c'est un ensemble de peintures combinées et unies entre elles, mais de deux ordres différents, et divisées en deux étages. La partie supérieure est la plus grande ; c'est la région du ciel. Là point de mouvement, point d'action dramatique, une éternelle placidité. Au lieu de ces centaines de petits personnages qui vont sur terre adorant l'Agneau, il n'y a dans ce ciel que de grandes figures, assises, isolées, se détachant non plus sur un vert paysage, mais sur un fond tout idéal, sur un fond d'or. Au centre est Dieu le Père, magnifiquement vêtu de pourpre, coiffé de la mitre papale, ruisselant d'or et de pierreries. D'un côté, on voit la Vierge Marie, de l'autre, saint Jean-Baptiste. Tous deux prient avec ferveur, saint Jean drapé modestement, la sainte Vierge splendidement parée. La Mère de Dieu lit ses heures avec l'humilité de la plus pauvre jeune fille, bien que son front porte le diadème et son épaule le somptueux manteau de l'impératrice du ciel.

» S'il faut en croire la tradition, ces trois grandes figures sont l'œuvre d'Hubert Van Eyck, et Jean, son jeune frère et son élève, n'a fait que les exécuter. Il a seul, au contraire, sinon conçu, du moins exécuté la scène principale, l'adoration de l'Agneau. Tout semble confirmer cette anecdote séculaire. Hubert est mort à Gand en 1426, pendant qu'il travaillait à ces peintures, voilà qui est certain : il est mort près de vingt ans avant son frère, et son frère était né vingt-quatre ans après lui. Hubert procède de l'école de Cologne, Jean est le fondateur de l'art flamand. Tous les traits qui caractérisent l'école de Cologne,

ce goût des teintes fortes, des tons sonores, des riches draperies, des pierreries, des perles, des galons, de l'éclat oriental en un mot, s'unissant à cet aspect sérieux, à cette onction solennelle, à cette majesté pieuse que le catholicisme, au commencement du XV^e^ siècle, communiquait encore presque universellement à l'art européen, ce mélange de pompe et d'austérité, de spiritualisme et de couleur, nous le trouvons dans les trois figures à fond d'or de la chapelle de l'*Agneau*.

» Ce qui me frappe en elles avant tout, c'est qu'elles n'ont rien de flamand. Ce n'est pas un fruit du terroir. Il y a dans ce saint Jean, surtout dans cette Vierge, une noblesse, une grâce, une distinction, une suavité presque idéales, dont les beautés, même les plus parfaites, n'ont jamais dû donner l'idée.

» Jean de Bruges fut un artiste original et créateur. N'eût-il fait que le soubassement des peintures de Saint-Bavon, il faudrait encore le compter pour un des plus hâtifs et des plus puissants artistes des temps modernes.

» Ici la scène change : je n'aperçois plus ni Cologne ni Venise, je suis à Bruges, à Gand, en pleine Flandre. Regardez ces visages, quelle vérité! quelle étude de mœurs! quelle fidélité de caractère! Comme le trait individuel de chaque personnage est admirablement marqué!

» Et que dire maintenant de la composition? On sait déjà quel étonnant mélange d'ordre et de mouvement règne dans cette foule. Ne regardez que les plans inférieurs, les deux ou trois premiers rangs de figures, c'est la perfection même. Je défie l'art moderne et ses plus nobles représentants d'imaginer une action mieux conçue, des mouvements plus justes, des poses plus naturelles, de plus heureux enlacements, et tout cela paré de la couleur la plus harmonieuse et la plus magistrale.

» L'œuvre de Jean Van Eyck s'empare du spectateur, le charme, le séduit, sans lui laisser le temps de consulter la date. Et que serait-ce donc si l'œuvre était complète, si nous l'avions tout entière sous les yeux! car Gand n'en possède qu'une partie, la meilleure, il est vrai, puisque c'est le cœur même du sujet, le centre de la composition, mais à ce centre se rattachaient deux ailes, et les ailes n'y sont plus! Depuis quand? On ne le

croira pas, cette mutilation n'a pas même un siècle; elle date de 1815.

» L'œuvre dans son entier, telles que l'avaient conçue les deux frères et telle que Jean l'acheva, se composait de douze pièces. C'était d'abord le grand panneau carré et les trois longs panneaux arrondis par le haut qui sont encore à Gand, formant, comme aujourd'hui, retable au-dessus de l'autel; puis deux volets, chacun en quatre feuilles et peints, selon l'usage, en dehors aussi bien qu'en dedans. Ces volets, ou plutôt ces huit feuilles, avaient la même forme et la même surface que les quatre panneaux qu'ils devaient recouvrir : d'où il suit que lorsqu'ils étaient fermés, la superficie de peinture était encore égale à ce qu'elle est aujourd'hui, et qu'elle devenait double lorsqu'ils étaient ouverts. Ce grand retable ainsi monté, avec ses douze pièces au complet, ses volets bien fixés sur charnières, fut porté à Paris sous le premier empire et exposé dans le musée du Louvre.

» La guerre l'y avait amené, la guerre le reporta en Belgique. Mais il n'y revint pas intact. A son retour à Gand, les volets manquaient.

» Qu'étaient-ils devenus? Personne n'en prit souci, sauf un expert et marchand de tableaux qui, un beau jour, vers 1818, se trouva les avoir vendus à un anglais moyennant cent mille francs. Quinze ou vingt ans après, cet heureux acquéreur les revendait quatre cent dix mille francs au musée de Berlin.

» C'est donc Berlin qui possède aujourd'hui ce que Gand s'est ainsi laissé prendre. Une fois dérobées, mieux valait à coup sûr, que ces nobles reliques entrassent dans un dépôt public, à l'abri de nouveaux brocanteurs : elles ne seront, j'espère, ni vendues, ni détruites, ni même divisées; mais si bien qu'elles soient à Berlin, c'est à Gand que je les voudrais voir. Pour un tableau moderne, le dommage est déjà grand de n'avoir pas de cadre; il est autrement grave pour un tableau du quinzième siècle de perdre ses volets. Le cadre n'est qu'un moyen d'isoler l'œuvre du peintre, les volets font corps avec elle, ils la prolongent et la développent, à peu près comme les coulisses de nos théâtres complètent les toiles de fond. Restituez ces volets,

et aussitôt quelle différence! Comme l'ardeur de cette foule devient plus manifeste! A droite, à gauche, de tous côtés, la voilà qui déborde; derrière les groupes du tableau j'en vois d'autres accourir et puis d'autres encore, à pied, à cheval, par de rudes chemins, à travers les ravins, les forêts, les montagnes. Tel est le spectacle qu'avaient combiné les deux peintres. C'en est fait, on ne le verra plus. Ce qu'ils avaient uni est maintenant divisé, et à toujours probablement; séparation fatale pour le tableau lui-même, bien plus encore pour les volets, qui par eux seuls n'ont plus de raison d'être.

» Aussi le savant directeur de la galerie de Berlin a-t-il voulu leur rendre, au moins en simulacre, leur destination première. Au lieu de les placer séparément comme autant de tableaux, il les a réunis des deux côtés d'un retable construit exprès pour eux. Ainsi groupés, tous ces panneaux se font valoir les uns les autres : d'un coup d'œil on les embrasse tous, on suit l'enchaînement, on comprend l'action de tous ces personnages, on marche avec ces pèlerins, avec ces cavaliers ; mais le but où ils tendent, le centre du retable, n'est par malheur qu'une copie, œuvre habile cependant, et des plus respectables, puisqu'elle a près de trois cents ans.

» Pour vraiment connaître les Van Eyck, c'est donc à Saint-Bavon, c'est à Gand qu'il vous les faut chercher; je devrais ajouter à Bruges, et m'arrêter devant cette éclatante Vierge, si riche, si prospère, si flamande, devant le donateur du tableau, le vieux Van der Poelen, ce chanoine à genoux, en prière au pied du trône de Marie, entre saint Georges et saint Donat, ses deux patrons, l'un cuirassé de pied en cap, l'autre en habits sacerdotaux. Quelle étonnante étude! Quel prodigieux rendu! Tout est vivant chez ce vieux donateur, depuis son bréviaire, ses gants et ses lunettes jusqu'aux plis, jusqu'aux rides de sa carnation fatiguée. Le peintre de l'*Agneau* s'est ici surpassé lui-même dans l'art du relief, dans l'imitation des détails de la vie. C'est bien là son chef-d'œuvre, l'effort suprême de son talent. »

Il y a à peine cinquante ans, Hemling était ignoré de tous ou du moins à peine connu de quelques rares privilégiés. La

légende s'est amusée, comme à plaisir, à rendre obscures sa naissance et son histoire.

« En l'année 1477, selon la tradition adoptée par M. Vitet, trente-deux ans après la mort du dernier Van Eyck et peu de jours après la bataille de Nancy, un soldat de Charles-le-Téméraire entrait blessé à l'hôpital Saint-Jean de Bruges. La guérison se fit attendre et, pendant les ennuis de la convalescence, le patient, se souvenant qu'il était peintre, demanda des pinceaux. Les sœurs hospitalières tombèrent en extase devant l'œuvre de leur malade. On le choya, on l'adopta dans la maison ; il y passa plusieurs années, et par reconnaissance, lorsqu'il quitta ces bonnes sœurs, il leur donna ses tableaux.

» Est-ce une histoire, est-ce un roman? Le récit, quel qu'il soit, n'a rien d'invraisemblable. Qu'on songe à la splendeur de Bruges, alors la reine de la Flandre, à l'éclat qu'avait pris son école de peinture, où depuis les Van Eyck on voyait accourir, aux dépens de Cologne, toute la jeunesse du nord; que dans cette ruche d'artistes le plus habile n'ait pas été le plus heureux ; que, malgré son talent, par dégoût, par dépit, ou par caprice, il ait voulu se faire soldat ou le soit devenu à son corps défendant, de par les recruteurs du duc de Flandre et de Bourgogne, il n'y a rien là de très extraordinaire. Un grand peintre caché sous la cuirasse et sous le hoqueton, se révélant dans une salle d'infirmerie, c'est après tout une plausible explication du trésor de peinture enfoui dans cet hôpital.

» Ce qu'il y a de certain, c'est que le trésor existe, qu'il est là depuis bientôt quatre cents ans, et que jamais il n'est sorti de ces silencieuses murailles. Ni les commissaires de la République française, ni les préfets de l'Empire, lorsqu'ils faisaient leur moisson de chefs-d'œuvre, n'ont su découvrir ceux-là. Qui leur en eût parlé? L'ancienneté de ces peintures était leur première sauvegarde ; on professait alors un si parfait dédain pour ce qu'on appelait les productions de l'art à son enfance! Si l'*Agneau* de Van Dyck n'avait pu être soustrait au périlleux honneur du voyage à Paris, c'est qu'il trônait dans une cathédrale, au milieu des cierges et de l'encens, qu'il était l'orgueil de sa ville. C'est presque à titre de relique qu'on l'avait enlevé,

tandis que notre pauvre hospice a si chétive apparence, ses murs de briques sont si simples et sa porte est si basse, que l'idée ne vint pas d'y heurter. Aussi les tableaux d'Hemling ont encore leurs volets.

» Cette complète obscurité, qui alors fut leur salut, on ne peut la comprendre aujourd'hui. Comment croire, quand on voit ces peintures, qu'on les ait oubliées un seul jour? Je n'exagère rien en disant qu'il y a cinquante ans encore, un curieux passant à Bruges une journée, n'avait aucune chance de rencontrer quelqu'un qui lui donnât conseil de visiter l'hôpital. Pour voir les tableaux, placés dans un ancien parloir, c'était toute une affaire.

» Quel contraste aujourd'hui! La porte est tout ouverte, on vous attend; vous faites partie du contingent de visiteurs que chaque journée doit fournir. Ne craignez plus qu'on vous laisse partir sans vous parler d'Hemling : tout Bruges le connaît maintenant : c'est le nom populaire, le premier nom que vous diront ces guides qui vous guettent au sortir du wagon. Ce qui est maintenant la nouveauté de Bruges, c'est l'hôpital Saint-Jean. Que dis-je, l'hôpital? Il faut dire le musée, voyez plutôt ce gardien en permanence et l'album obligé pour inscrire votre nom. Dans ce lieu, naguère si maussade aux artistes, où les médecins étaient seuls bien venus, il n'est plus question de malades, c'est de peinture qu'il s'agit. Tout pour les visiteurs. La châsse n'est plus dans l'église, elle est là au milieu de la salle. Tournant sur un pivot, on peut la voir dans tous les sens. A côté des tableaux, des deux triptyques et du diptyque, voilà des photographies qui, plus ou moins bien, les rappellent : on vous les offre, on vous les vend.

» D'où viennent ces métamorphoses? Est-ce un caprice de la mode, un engouement de moyen-âge factice et passager? Non; la lumière s'est faite, et voilà tout. La gloire n'a pas été prompte pour le pauvre soldat blessé; mais une fois venue, elle devait aller vite et grandir en marchant. Ce n'est pas en effet à quelques raffinés que cette peinture s'adresse. Son moindre prix est dans sa rareté. Il n'y a là ni tour de force ni précocité merveilleuse; ce n'est pas, en un mot, de la curiosité, c'est de l'art, de l'art profond,

de l'art durable, bien que portant encore des traces de naïveté.

» Hemling est un de ces artistes qui sont de tous les siècles. Il connaît à fond tous les mystères des cœurs que la grâce a touchés. Sur les visages de ses saints, on lit ces joies du ciel et ces tristesses de la terre dont nous voyons aussi l'ineffable mélange dans les regards de nos chartreux. C'est la même onction, la même humilité, je ne sais quoi de chaste, de modeste et de tendre. Aussi quel ami que ce peintre ! comme son souvenir vous charme et vous nourrit ! quelles douces pensées il entretient en vous ! Dans la famille des grands peintres, il est des génies plus complets, plus sublimes, il en est de plus souples et de plus gracieux ; mais des révélateurs plus vrais et plus directs de l'intérieur des âmes, je n'en ai guère trouvé. »

Dans la célèbre châsse, chef-d'œuvre de miniature, certaines scènes microscopiques sont traitées avec infiniment d'esprit. Le sujet, dans son ensemble, est choisi avec bonheur. Hemling a voulu décrire le pèlerinage et le martyre de sainte Ursule. Toutes les scènes révèlent un art excessivement délicat.

Dans le grand triptyque, le but de l'artiste n'est plus de nous séduire : il veut toucher.

« Le sujet du panneau principal est le mariage de sainte Catherine, la mystique légende que tant de peintres ont traduite chacun à sa façon. La sainte qui reçoit l'anneau de la main du divin Enfant, est à genoux devant lui, au pied du riche dais sous lequel sa mère est assise. En face d'elle est sainte Barbe, qui tient un missel à la main et semble lire à haute voix. Toutes deux sont vêtues comme les grandes dames de la cour de Bourgogne. Des deux côtés du dais, deux anges aux ailes déployées sont les témoins du mariage, et derrière eux, debout, en méditation respectueuse devant le mystère qu'ils contemplent, deux nobles figures de saints, les deux saints Jean, patrons de l'hôpital et du peintre lui-même. Sur la face intérieure des volets, encore les deux saints Jean : l'évangéliste d'un côté, dans l'île de Pathmos ; de l'autre, le précurseur mis à mort ; à l'extérieur enfin, des figures peintes plus librement, avec moins de recherche, mais peut-être plus vraies et plus nobles encore, deux frères de l'hôpital, à genoux, en prière, sous l'assistance de leurs

patrons, saint Jacques et saint Antoine; puis, vis-à-vis, deux sœurs hospitalières, agenouillées aussi et protégées par sainte Claire et sainte Agnès, deux têtes admirables dont je renonce à décrire l'ineffable expression. »

Dans l'*Adoration des Mages*, que représente le petit triptyque, nous trouvons une œuvre d'un fini et d'une harmonie incomparables. Un charme exquis s'en dégage, bien que, en raison du peu de proportions des figures, l'artiste se soit trouvé dans l'impossibilité de nous donner une étude fouillée des caractères.

Il est encore à Bruges un troisième triptyque composé par Hemling. « Le sujet du panneau central, écrit M. Vitet, est le divin baptême dans les eaux du Jourdain. Pas l'ombre de couleur locale. Le Jourdain coule dans de vertes prairies, de vraies prairies flamandes; il est limpide et profond. La tête du Sauveur, son corps surtout laissent à désirer. La tête, sauf qu'elle n'est pas divine, ne manque cependant pas de beauté; mais le saint Jean, quelle sublime figure! quelle sainte humilité! quelle austère componction dans ces traits amaigris! quel regard soumis et prophétique! Puis, vers le premier plan, voyez cet ange qui vous tourne le dos, à genoux sur le bord du fleuve, préparant le précieux tissu qui tout à l'heure, au sortir des eaux, va couvrir le corps du Sauveur. Avec quelle attention, quel respect, quelle joie il accomplit son ministère! Comme il contemple le divin baptisé! comme il l'adore! quelle foi et quel amour! Cet ange est une des plus belles figures qui aient jamais été peintes.

» Ce n'est pas à l'hôpital Saint-Jean qu'il faudra chercher ce chef-d'œuvre : c'est au musée ou, pour mieux dire dans le local modeste où se tient à Bruges l'académie de dessin.

» Chez Hemling, tout nous enlève au ciel, lors même qu'il ne veut peindre que les choses de la terre. Ne dites plus que la couleur, la peinture ferme et solide n'appartiennent qu'aux réalistes, que c'est un monopole qu'on ne peut leur ravir : ils ne l'ont point; allez à Bruges, vous vous en convaincrez. »

Si Gand est fière, à juste titre, des frères Van Eyck, si Bruges se pare avec orgueil des œuvres d'Hemling, Anvers revendique Rubens, bien qu'il soit né à Cologne.

Sa prodigieuse fécondité et son inépuisable variété font l'admiration universelle, car il n'est pas de musée en Europe qui ne possède de ses œuvres. « Capable, dit M. Fortoul, de s'empreindre de l'esprit de toutes les nations et de satisfaire tous les goûts de son temps, il peignait des sujets de sainteté en Italie, en Espagne, en Flandre, des sujets d'histoire et de mythologie pour la France, des portraits pour l'aristocratie anglaise ou pour la bourgeoisie d'Anvers, des chasses pour des gentilshommes qui vivaient à l'ombre des forêts d'Allemagne. »

Sa vie fut une fête continuelle, et son œuvre est un véritable régal pour les yeux. La vitalité de ses figures est intense. En ses compositions audacieuses, les mouvements de ses personnages se distinguent par leur énergie. Ses types sont multiples et variés.

Le nombre de ses tableaux est évalué à près de deux mille : « Il créait, selon M. Fromentin, comme un arbre produit ses fruits sans plus de malaise ni d'effort. »

Malines possède de lui l'*Adoration des Mages* et la *Pêche Miraculeuse;* Anvers la *Communion de Saint-François* et la fameuse *Descente de Croix*, chef-d'œuvre devant lequel toutes les formules d'admiration restent sans valeur.

Car dans ses œuvres religieuses Rubens atteint au plus haut degré d'émotion et produit une impression profondément attachante.

Son élève et successeur Van Dyck s'adonne également avec succès à la peinture des sujets chrétiens. Le Louvre renferme de lui la *Vierge aux Donateurs* et Anvers détient son *Christ en Croix*. Il excellait surtout à peindre les sentiments religieux de l'âme.

La ruine de la prospérité de la Flandre entraîna la décadence du grand art. L'art hollandais avait un instant marché de pair avec l'art flamand, s'était même incorporé à lui. Mais le triomphe du protestantisme y rendit impossible la continuation des traditions artistiques. Sauf dans certaines estampes de Rembrandt, les sujets choisis par les peintres sont des scènes de la vie populaire et quotidienne, où les naturels du pays sont représentés vidant de respectables pots de bière, fumant d'énormes pipes et dansant lourdement aux kermesses, ce qui faisait

dire à Louis XIV, à la vue de tableaux de l'école hollandaise : « Otez-moi ces magots. »

IV.

La fin du XVI^e^ siècle avait été pour la peinture italienne une période de décadence, vouée aux productions faciles et aux mesquines cabales.

Les premiers peintres français du XVII^e^ siècle ne surent pas s'affranchir de ces exemples contagieux.

L'énorme succès de Simon Vouet est dû à cette dépravation du goût public. Tout travail lui était bon, du moment qu'il était grassement payé. Sa méthode relâchée, l'habitude de brosser en hâte des tableautins, dont le placement était aisé et lucratif, lui firent commettre d'impardonnables fautes de goût.

Son chef-d'œuvre, la *Présentation au Temple*, brille par un incontestable talent de composition, par une heureuse sobriété dans le décor. « Tout l'intérêt du tableau, comme l'attention des acteurs de la scène, se concentre harmonieusement vers la jolie figure de l'Enfant Jésus, sur le raccourci de laquelle l'ombre projetée par le grand prêtre ménage un très heureux effet de lumière; mais Simon Vouet a voulu absolument signer son œuvre en introduisant une faute abominable de dessin dans la structure monstrueuse de l'épaule du vieillard accroupi au premier plan.[1] »

« Quelque temps avant que Simon Vouet quittât l'Italie et vînt fonder en France sa grande fortune, on avait vu s'établir silencieusement à Rome un Français qu'à son air grave et recueilli on aurait pris pour un docteur de Sorbonne, mais dont l'œil noir lançait, sous un épais sourcil, un regard plein de poésie et de jeunesse. Sa façon de vivre n'était pas moins surprenante que sa personne. On le voyait marcher dans les murs de Rome, ses tablettes à la main, dessinant en deux coups de crayon tantôt les fragments antiques qu'il rencontrait, tantôt les gestes, les attitudes, les physionomies des personnes qui se pré-

(1) Georges Berger : *L'école française de peinture.*

sentaient sur son chemin. Toujours seul, on ne lui connaissait pas même un domestique; seulement il s'asseyait parfois le matin sur la terrasse de la Trinité-du-Mont, à côté d'un autre Français moins âgé de cinq ou six ans, mais déjà connu pour faire des paysages d'une telle vérité, d'une beauté si neuve et si merveilleuse, que tous les maîtres italiens lui rendaient les armes, et que depuis deux siècles il n'a pas encore rencontré son égal.

» De ces deux artistes, le plus âgé avait évidemment sur l'autre la supériorité du génie sur le talent. Les conseils de Poussin, ses moindres paroles étaient recueillies par Claude, son ami, avec déférence et respect; et cependant à ne consulter que le prix qu'ils vendaient l'un et l'autre leurs tableaux, le paysagiste avait pour le moment une incontestable supériorité.

» Qu'on se figure l'effet qu'avait dû produire dans Rome, à cette époque, l'impassible austérité, l'audacieuse indépendance dont l'artiste français faisait profession. En présence de l'orgueil délirant des ateliers, au milieu de leurs triomphes et de leurs colères, proclamer tout haut qu'il regardait comme non avenues toutes les écoles, toutes les traditions académiques et autres, se faire à soi-même sa méthode, son style, sa poétique, sans vouloir ressembler à personne, c'était évidemment s'exposer à passer pour fou, pour visionnaire, et, qui pis est, à mourir de faim. Toutefois, lorsque après avoir bien ri de pitié, les gens de bonne foi s'aperçurent que l'artiste n'en était pas ébranlé, qu'il ne transigeait pas, ils furent saisis de vénération pour sa constance, et bientôt il fallut reconnaître que cette constance ne provenait que du génie. Chose vraiment singulière, les opinions régnantes n'en furent pas modifiées; on continua à se livrer à tous les caprices, à toutes les aberrations des idées à la mode, et cependant on fit une place parmi les peintres, et même une place d'honneur, à cet homme qui protestait contre ces caprices et qui était la condamnation vivante de ces idées. On l'admit d'abord à titre de penseur et non de peintre; on lui reconnut le droit de parler à l'esprit, sinon de charmer les yeux. Mais, à quelque titre qu'il se fût fait accepter, le grand homme avait accompli son œuvre et, après quinze ans d'efforts et de patience (c'est-à-dire

vers 1639) il avait acquis dans Rome une célébrité presque populaire.

» Le bruit s'en répandait depuis quelques années en France, au grand effroi de Vouet, favori et premier peintre du roi, qui, dans son désir du nouveau, fit venir Poussin. Il ne pouvait lui offrir la charge de premier peintre, puisqu'elle était occupée par Vouet, mais il lui fit promettre de riches pensions et des avantages considérables. Poussin ne voulut à aucun prix quitter Rome : il résista pendant plus de six mois, et laissa presque sans réponse les lettres de M. Desnoyers, le surintendant des bâtiments royaux; mais enfin le roi lui écrivit de sa propre main et dépêcha M. de Chanteloup à Rome pour le ramener. Il fallut bien céder et se mettre en route vers Paris.

» Un carrosse du roi l'attendait à Fontainebleau et le conduisit au logement qui lui avait été préparé dans le jardin des Tuileries. Le lendemain on le mena faire sa cour au cardinal, qui l'embrassa et lui commanda quatre tableaux; puis il fut conduit à Saint-Germain, où le roi lui fit l'insigne honneur de le recevoir à la porte de sa chambre, et dit en se retournant aux courtisans témoins de l'entrevue : Voilà Vouet bien attrapé!

» Il n'est pas vrai que ce mot ait fait mourir Vouet six mois après; mais on comprend qu'il dut porter la rage au cœur du peintre détrôné, et que Poussin, qui le prévoyait d'ailleurs, allait être en butte aux attaques d'une rivalité furieuse.

» Sans en prendre souci, il se mit au travail, et on le vit, en quelques mois, peindre d'abord un grand tableau représentant la *Sainte Cène* pour le maître-autel de l'église de Saint-Germain en Laye, puis pour le noviciat des jésuites à Paris, le *Miracle de saint François Xavier*, cette admirable résurrection d'une jeune fille, qui se voit au Louvre aujourd'hui. Bien d'autres toiles d'une moindre importance furent alors achevées par lui. Il vivait retiré, peignant ou écrivant toujours, sans bruit, sans autre distraction que la compagnie de quelques amis de jeunesse qu'il avait retrouvés à Paris.

» Mais l'intrigue grandissait sourdement, et les attaques devinrent enfin si vives que Poussin n'eut plus le courage de les

Les Catacombes de Rome. (P. 5.)

mépriser. Il quitta ses pinceaux et prit la plume. La querelle s'était animée à propos du *Miracle de saint François Xavier*, qu'on avait exposé dans l'église des jésuites vis-à-vis d'un tableau de Vouet, tableau d'une fadeur plus qu'ordinaire. On donna la palme à Vouet, cela va sans dire : puis il fallut faire le procès à Poussin : on prouva que son tableau était d'une immobilité glaciale, et on demanda ce qu'on pouvait penser d'un homme qui poussait la manie des statues antiques jusqu'à donner à son Christ la figure d'un Jupiter tonnant.

» Poussin comprit bientôt que la place n'était plus tenable et son parti fut pris. Sous prétexte d'aller mettre ordre à ses affaires et de ramener sa femme, il demanda la faveur d'un congé pour retourner à Rome. Il renonça pour jamais à revoir la France, et reprit ses habitudes romaines pour ne plus les quitter qu'avec la vie. »

Les peintures dans lesquelles il a voulu représenter les Sacrements ne peuvent plus guère être étudiées sur les originaux, qui sont malheureusement dans un état de détérioration très avancé. Mais les estampes qui les reproduisent nous permettent de les admirer.

« L'*Extrême Onction* est un des plus beaux drames de la peinture française; la distribution des figures, le choix des expressions très habilement graduées et variées en fait une œuvre saisissante. Le jeune enfant qui tend les bras au moribond, l'autre enfant anxieux qui cherche à voir, le clerc adolescent qui tient un cierge et réfléchit devant ce spectacle de la mort, l'attention du prêtre en train d'appliquer les saintes huiles, la douleur bruyante ou les sanglots étouffés des femmes, le geste du médecin qui fait signe d'emporter les remèdes désormais inutiles, caractérisent la scène à coups de génie inventif. L'artifice d'éclairage produit par la lumière que tient en l'air le frère du mourant permet de voir la mort imprimée sur le visage de celui-ci; les yeux sont déjà caves, et la bouche s'entr'ouvre pour exhaler le dernier soupir. »

Poussin mena toujours une vie exempte de faste. A un grand personnage, qui, pendant une visite, lui disait : « Que je vous plains, Monsieur, de n'avoir pas de serviteurs! » Poussin

répondait avec un bon sourire : « Que je vous plains, Monseigneur, d'en avoir tant ! »

Eustache Le Sueur, né en 1617, fut l'élève du premier peintre du roi, Simon Vouet, dans l'atelier duquel, admis par charité, car il était fils d'un simple tourneur en bois, il eut pour condisciples Lebrun, auquel on prodiguait de flatteuses marques de déférence, et Mignard, qui déjà à vingt ans se signalait par l'exactitude de ses imitations et la facilité de son pinceau.

Pendant que tous les autres allaient étudier en Italie, Le Sueur, sans argent, sans protection, dut rester en France. Ce lui fut une déception, mais ce fut aussi la source de son originalité. Car si l'Italie était dans les arts une éducatrice forte et savante, elle était en revanche une dangereuse séductrice par les productions de cette époque de décadence qui n'avaient plus rien de commun avec l'austère pureté du passé.

« Son âme, dit M. Vitet, était-elle trempée pour cette lutte persévérante, pour cet effort solitaire? N'aurait-il pas cédé? et alors que seraient devenues cette candeur, cette virginité de talent, qui font sa gloire et la nôtre, et qui, par un privilège unique, lui ont fait retrouver dans un âge de décadence quelques-unes de ces aspirations simples et naïves qui n'appartiennent qu'aux plus beaux temps de l'art?

» Laissons-le donc se désoler et jeter des regards d'envie sur cette terre qu'il ne verra pas; laissons-le racheter à force de veilles et d'études ce qu'il croit le tort de sa mauvaise fortune pendant qu'il travaille à s'affranchir de l'enseignement qu'il a reçu et à se frayer des voies nouvelles vers un but encore vague dans sa pensée, pendant qu'il se promène en rêvant dans ce cloître des Chartreux où quelques années plus tard il devait s'immortaliser. »

Le Sueur était trop timide pour concevoir même la pensée de chercher à se dérober à la tutelle que son maître Vouet faisait lourdement peser sur lui. Il sentait pourtant qu'il faisait fausse route et contractait, en ces besognes hâtives, de mauvaises habitudes dont peut-être il se débarrasserait difficilement dans la suite. Il eut la révélation de sa vocation devant des tableaux que le maréchal de Créqui avait rapportés de Rome.

Pendant que d'autres s'extasiaient devant des œuvres de la décadence, il se sentait invinciblement attiré par des productions d'anciens maîtres du quinzième siècle et par quelques copies rigoureuses de Raphaël.

Dès lors il fut hanté par ces œuvres d'une expression toujours juste et d'une ordonnance toujours simple. La reconnaissance et la timidité l'enchaînaient malheureusement à son maître qui avait de plus en plus besoin de lui.

Le Sueur se lia d'amitié avec Poussin pendant les deux années que ce dernier passa à Paris, et, après son retour à Rome, il en reçut des croquis, des dessins et des conseils, qui lui furent d'un grand secours pour corriger le défaut de ses études incomplètes.

Sa timidité n'exempta cependant pas sa vie de toute aventure, même des aventures les plus répréhensibles : « C'est à la barrière de Lourcine, raconte M. Miel, qu'il eut à repousser l'injure faite à un de ses subordonnés par un gentilhomme. Insulté lui-même, il demanda satisfaction par les armes. Le noble reçut avec dédain le cartel d'un *commis*, mais Le Sueur se nomma, et l'agresseur, qui l'avait souvent admiré, sans le connaître, voulut bien consentir à se battre. Ils se rendirent à l'instant sous les murs des Chartreux, et l'artiste eut la malheureuse chance de tuer son adversaire d'un coup d'épée. Le Sueur se retira dans le couvent des Chartreux, jusqu'à ce qu'on eût apaisé la famille du gentilhomme. »

Des réparations ayant été jugées nécessaires dans le petit cloître du couvent, le prieur confia à Le Sueur le soin d'en décorer à nouveau les murailles. La candide légende de saint Bruno devait inspirer l'artiste.

« Le prix offert était modeste, écrit M. Vitet. Les Chartreux de Bologne donnaient à cette même époque une fois plus d'argent pour une seule *Vision de saint Bruno* qu'il n'en coûtait à leurs frères de Paris pour faire peindre tout leur cloître. Mais Le Sueur acceptait avec joie cette pieuse et noble tâche, sans regarder au salaire. C'était en 1645 : il avait vingt-huit ans et était marié depuis un an. Sa vie était réglée, tout entière au travail et aux affections de famille.

» L'œuvre qu'il entreprenait eût demandé de longues préparations, beaucoup d'études de détail, beaucoup de réflexions : on ne lui en laissait pas le loisir. Les frères étaient impatients de jouir de leur cloître; il fallut obéir, et on sait avec quelle rapidité tout fut achevé. Dès 1647, la plupart des tableaux avaient reçu la dernière touche, et vers le commencement de 1648, c'est-à-dire en moins de trois années, ils étaient complètement terminés. Il est vrai que Le Sueur s'était fait aider par ses frères et son beau-frère. Mais il avait tout composé, tout dessiné, et plusieurs panneaux avaient même été entièrement couverts de sa main.

» Cette *Vie de saint Bruno*, malgré l'état déplorable où l'ont réduite d'abord les odieuses profanations de l'envie contemporaine, puis le respect même des bons religieux qui, en mettant sous clef leurs tableaux et en les privant d'air, les avaient exposés à d'autres sortes de dégradations, puis enfin la mise sur toile et les restaurations de 1776, sans compter les retouches sous l'Empire et quelques autres plus récentes, cette *Vie de saint Bruno*, dit M. Vitet, est encore aujourd'hui un des plus beaux monuments de la peinture moderne comme œuvre de sentiment et de naïveté sans effort ni affectation. La légende du frère Raymond le Tartufe, qui sert de préambule à celle du saint, est écrite dans les quatre premiers tableaux avec une clarté et une franchise pittoresques. Puis viennent le recueillement, la prière et la vocation du saint, ce tableau d'une seule figure et qui pourtant est si bien rempli par la seule émotion du pieux personnage, si puissante et si visible sous les plis de sa longue robe; puis la distribution de ses richesses aux pauvres, la prise d'habit, la lecture du bref du pape, et par-dessus tout la mort du saint, cette scène religieusement tragique, si fortement conçue, si mystérieusement exprimée : en dépit des dégradations et des restaurations, ce sont là autant de chefs-d'œuvre d'expression qui, tant qu'il en restera vestige, feront les délices de toute âme sensible à la poésie de la peinture.

» Ce qu'il y a d'incomparablement plus beau, plus vrai, plus touchant dans ces tableaux, ce sont toujours les moines. C'est que Le Sueur avait eu l'heureuse idée de faire poser quelques

frères, non seulement pour copier leur costume, mais pour saisir sur le fait leurs gestes habituels et tous les détails de leur physionomie.

» Munich possède un de ses plus parfaits chefs-d'œuvre, *Jésus chez Marthe et Marie*, noble et touchant tableau, adorable surtout par l'expression, la pose de Marie. »

Bruxelles conserve aussi de ses œuvres, mais la majeure partie en est restée en France. Parmi les cinquante tableaux environ qui restent de lui, il faut citer, en dehors de sa Légende de saint Bruno, *Saint Paul à Ephèse*, œuvre puissante et magistrale, qui suffirait à la gloire d'un maître, et qui semble croître tous les jours, et de vigueur de ton, et de grandeur morale; cette *Messe miraculeuse de saint Martin*, esquisse qui est elle-même un miracle, et qui semble éclairée par je ne sais quels rayons divins, tombant de l'hostie lumineuse; l'*Apparition de sainte Scholastique à saint Benoît*, angélique tableau, où s'entrevoit la vie du ciel sous les traits de cette chaste sainte, au geste modeste et doux, au regard tendre et virginal; *Jésus portant sa croix* devant sainte Véronique, si simples tous les deux, l'un dans son humilité sublime, l'autre dans son pieux respect; enfin cette admirable *Descente de croix*, qui, parmi les mille et mille tableaux de tous les temps et de tous les pays que cette sainte page de l'Écriture a inspirés, se distingue par un caractère si particulier d'onction, de tendresse et d'ascétique douleur. Où trouver une émotion plus vraie, une angoisse si déchirante? Et cependant quelle douce pureté, surtout dans ces figures de femmes, quel calme dans leurs draperies! quelle simplicité de moyens pour un si grand effet! c'est la suavité de contours d'un bas-relief antique vivifiée par le feu intérieur de la foi. Enfin n'oublions pas ce *Martyre de saint Gervais et de saint Protais*, grande page historique, qu'animent et réchauffent ces deux figures de saints vraiment surnaturelles, s'élançant à la mort, à la gloire!

» Parmi les nombreuses gravures qui ont reproduit les idées qu'il avait dessinées, celle qui porte le cachet le plus original, et qui peut le mieux faire sentir tout ce qu'il y a de neuf, de spontané, d'individuel dans ce suave génie, c'est un *Portrait de*

la Vierge porté par les Anges, composition qu'il avait faite probablement pour quelque communauté de femmes : on ne trouve pas d'indication. Deux grands anges tiennent suspendu le portrait de la Vierge, que trois petits chérubins, gracieusement groupés, font effort pour soutenir; d'autres chérubins semblent jouer dans les angles du tableau avec des images représentant certains symboles de litanies. Tout cela est disposé avec clarté, avec simplicité, sans recherche ni confusion; puis, dans le milieu, la figure de la Vierge brille d'un éclat radieux. Dans cette tête, la beauté provient surtout de l'expression; c'est une jeune fille chaste, pensive et un peu fière, et pourtant c'est bien aussi la Vierge : son front rayonne de sainteté. »

Le Sueur fut, sans contestation possible, le plus remarquable peintre religieux de la France. Le labeur acharné qu'il s'imposait eut vite raison de ses forces : quand il mourut, à trente-huit ans, il n'avait pas encore atteint le plein épanouissement de son talent.

Claude Gellée, dit Claude Lorrain, excella principalement dans le paysage. La fortune ne lui avait pas été clémente au début de sa vie. Né de parents pauvres en Lorraine, dans le diocèse de Toul, il fut d'abord apprenti pâtissier, puis, après une incursion avortée dans le commerce des dentelles et broderies, échoua à Naples dans l'atelier d'un peintre allemand, qui s'appliqua à corriger les défauts qu'il avait pris en travaillant pour le commerce, et à développer les qualités qu'il avait découvertes en lui.

Après des pérégrinations souvent difficiles en Italie et en Bavière, Claude Lorrain, de retour en France, est réduit pour vivre à se faire le manœuvre d'un autre peintre.

Parmi les nombreuses œuvres qu'il produisit avec une incontestable fécondité, ses peintures religieuses brillent surtout par l'arrangement heureux et l'éclat du décor.

Retourné de bonne heure à Rome, il y mourut à quatre-vingt-deux ans, acharné à produire jusqu'à la fin, bien qu'il fût tourmenté par de fréquentes et douloureuses attaques de goutte.

« La susceptibilité jalouse du Lorrain, écrit M. Paul Berger, alla si loin qu'il ne consentit jamais à faire école; le seul homme

qu'on ait pu considérer comme son élève fut son domestique, Giovanni-Domenicho Romano, avec lequel il se brouilla à partir du jour où il put craindre en lui un émule. Il accabla de ses violences le français Sébastien Bourdon, qui, après l'avoir visité dans son atelier de Rome, s'était permis de contrefaire avec succès un de ses paysages. Le Lorrain n'aurait jamais dû céder à de pareils sentiments, car son œuvre portait en elle-même le germe du châtiment réservé à ses plagiaires : le peintre anglais Tuner est, en effet, tombé dans une exagération qui l'a conduit â la folie, à force de prétendre à devenir, comme lui, l'apôtre de la lumière. »

Charles Le Brun, né â Paris en 1619 d'un père qui n'était que médiocre sculpteur, « s'était mis, dès l'âge de neuf ans, à modeler ou à tailler dans le bois des figurines qui témoignaient en faveur de ses dispositions artistiques et de sa dextérité; mais son penchant vers le dessein et la peinture se manifesta plus vivement après quelques semaines de séjour dans l'atelier de François Perrier. Un portrait du roi Louis XIII, exécuter à la plume sur vélin, attira sur lui l'intérêt protecteur du chancelier Séguier, qui lui donna un logement dans son hôtel et le fit admettre au nombre des élèves de Simon Vouet.[1] »

L'élève fit honneur au maître, et, par une nombreuse production artistique, d'une valeur inégale, il est vrai, sut prouver qu'il était heureusement doué. Pour ne citer que quelques-uns de ses tableaux religieux, le *Sommeil de l'Enfant Jésus*, plus communément appelé le *Tableau du Silence*, évoque chez le spectateur une admiration empreinte de rêverie. Saint Joseph se tient dans une pieuse attitude, et la Vierge, dont le visage offre des contours suaves, contemple avec une émotion respectueuse le divin Enfant endormi sur ses genoux.

Cette impression religieuse se dégage également du tableau de *La Sainte-Famille*, dit *le Benedicite*, où Notre-Seigneur adolescent est représenté, les mains pieusement jointes, et priant avec une ferveur qui ravit.

Nul n'a mieux peint les figures idéales des anges que Lebrun

(1) Georges Berger. *L'Ecole française de peinture.*

dans son tableau : *Le Crucifix aux Anges*. Pendant que le Sauveur, rendant son âme à son Père céleste, implore dans son souffle suprême le pardon de ses bourreaux, une nuée d'anges descend du ciel. Les premiers sont agenouillés au pied de la croix, d'autres voltigent tout autour et l'on voit les derniers, esquissés à peine dans les nuées dont ils sortent. Rien ne saurait rendre la beauté merveilleuse prêtée par l'artiste à ces messagers célestes.

Ce fut ce tableau qui lui gagna définitivement, dit-on, la faveur royale. Son nom acquiert une célébrité universelle, l'Académie romaine de Saint-Luc fait de lui l'un de ses directeurs, et Colbert lui confie le tableau qui doit orner la chapelle des merciers. Le corps des merciers avait prêté de l'argent à Louis XIV pour faire campagne en Franche-Comté. Quand le roi remboursa la somme, il l'augmenta, en manifestant le désir de voir son don personnel employé à l'embellissement de la chapelle du corps des merciers. Il fut décidé qu'on commanderait un tableau à Lebrun; et celui-ci composa l'admirable *Résurrection*, toile de haute valeur, que possède maintenant le musée de Lyon.

Pour répondre aux incessantes provocations de Mignard, son rival acharné, Lebrun peignit aussi une *Elévation en croix* qui est la propriété du musée du Louvre, et qui fut composée en trois mois. Cette œuvre excita, à son apparition, une vive curiosité. Quand on vint lui en annoncer l'arrivée, Louis XIV s'empressa de quitter le conseil, pour aller l'admirer et en faire l'éloge.

Les dernières années de sa vie, Lebrun les passa dans sa retraite de Montmorency, qu'il ne quitta plus que pour venir mourir à Paris, à soixante et onze ans.

Mignard fut son successeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture, mais il n'y fut pas admis sans protestation; l'Académie répondit, lorsque l'ordre lui fut donné par le roi de l'agréer, « qu'elle obéissait avec respect aux volontés de Sa Majesté. »

Mignard avait toujours jalousé son rival. Ses procédés à son égard étaient loin d'être courtois. C'était d'ailleurs le type du parfait courtisan.

Un jour il peignait Louis XIV pour la douzième fois au moins : « Mignard, lui dit le roi, qui sentait la vieillesse s'acharner après lui, vous me trouvez sans doute vieilli.

— Sire, répondit-il, je vois quelques victoires de plus sur le front de Votre Majesté. »

Pierre Mignard naquit à Troyes, en 1610, d'un père d'origine anglaise et dont le nom était primitivement More, si nous en croyons une monographie écrite sous l'inspiration de Mignard lui-même. Son père était, avec six de ses frères, officier au service de Henri IV. Le roi, qui se les était fait présenter, les trouva beaux : « Ce sont des Mignards, dit le gascon, et non des Mores. » Telle aurait été l'origine de ce nom.

Destiné d'abord à la médecine, Mignard suivit son goût passionné pour le dessin, et chercha dans l'intrigue un moyen de parvenir. Il sut prendre pied à la cour en se faisant nommer professeur de dessin de la nièce de Louis XIII, et se concilier les bonnes grâces de Vouet, le peintre en faveur, en lui permettant de signer des tableaux qu'il avait exécutés sur le modèle des siens.

Mignard a peint plusieurs grands tableaux religieux, dont le coloris manque d'éclat : il peignit au Val de Grâce, pour la coupole, une grande fresque qui comprend plus de deux cents figures, et réalisa le tour de force de terminer ce travail en moins d'un an. Il obtint un prodigieux succès avec ses vierges qui, sans réaliser le type du beau, ne sont pas sans agrément. On les appela des Migniardes. Ce genre de beauté fit fureur parmi les dames de la cour, qui toutes nourrissaient la prétention d'avoir une figure mignarde. La mignardise devint une mode irrésistible et le plus gracieux compliment qu'un flatteur pût décerner à une femme.

La faveur de Mignard fut si grande qu'à sa mort, survenue sans qu'il ait pu entreprendre la réalisation d'un projet élaboré pour la décoration de l'église des Invalides, Louis XIV, pour bien marquer ses regrets, supprima la charge de « premier peintre du roi. »

Pierre Puget, qui fut à la fois peintre, sculpteur et architecte, naquit aux portes de Marseille, en 1622, dans un vallon, dont, tout enfant, il put pétrir l'argile. La légende prétend

même que, bambin précoce, et jouant dans la campagne, il modela en terre un aigle qu'il avait longuement admiré planant au-dessus de lui.

Apprenti dès l'âge de quatorze ans chez un constructeur de navires, il ne tarde pas à se sentir invinciblement attiré vers l'Italie, et part à pied, n'ayant à sa disposition que de très modiques ressources, bientôt épuisées d'ailleurs.

Un maître, le grand Berrettini, auquel il est présenté, lui fait un accueil peu engageant, mais la vue des dessins du nouveau venu modifie vite son impression et conquiert sa faveur. Le maître va même, contre toutes ses habitudes, jusqu'à peindre devant cet élève, qu'il affectionne particulièrement. Puget s'imprègne de la façon de faire du maître et s'essaie à un tableau dans sa manière. Comme jadis Apelle, il le suspend à la porte de son logis et se met à sa fenêtre pour juger de l'impression produite par son œuvre. La foule croit contempler une œuvre de Berrettini; chacun s'empresse d'aller le féliciter. Intrigué, il accourt et de suite, reconnaissant le pastiche, il en félicite chaleureusement l'auteur et lui prédit une destinée illustre.

A son retour d'Italie, il est présenté, par des officiers qui l'ont connu à son débarquement, au duc de Brézé qui, émerveillé des dessins où Puget avait reproduit les galères toscanes, lui commande de dessiner pour lui le plus beau navire qu'il puisse rêver.

La mort du duc de Brézé le replonge dans la vie besogneuse. Il retourne à Rome, et, quand il en vient, se voit réduit, pour vivre, à accepter des travaux quelconques, entreprenant des ouvrages à des prix dérisoires, tantôt manœuvre, tantôt peintre, tantôt sculpteur, car rien ne le rebute, rien ne l'effraie.

Il a trente-trois ans quand, pour deux cents livres, dont, selon conventions faites et acceptées, cinquante étaient payées au moment de la commande, et dont le reste ne devait être soldé qu'au moment de la livraison, il peint un tableau dont les dimensions exigées sont deux mètres quarante de haut sur un mètre quarante de large, et dans lequel il représente le Sauveur du monde, dont le regard est doux et le sourire ineffable, au milieu d'anges au gracieux visage. Cette œuvre, un peu détériorée, se trouve maintenant au musée de Marseille.

Nous citerons encore de lui *l'Annonciation*, qui, après avoir décoré la chapelle des Pères Jésuites, se voit maintenant dans la chapelle du grand séminaire d'Aix; *le Sommeil de Jésus* et *sainte Cécile*, puis *la Vocation de saint Mathieu*. « Entouré d'un groupe d'apôtres d'une noble tournure, Notre-Seigneur Jésus-Christ reçoit la soumission du nouveau disciple : son visage offre un type particulier, caractérisé par la frisure de la barbe et des cheveux, et empreint d'une véritable beauté. Au milieu des colonnes drapées de rideaux qui cachent à demi un fond de paysage, on aperçoit un personnage appuyé contre une balustrade, un portrait assurément. En effet, lorsque Puget voulut raccorder son tableau mis en place, un religieux de ses amis, le Père Boulegou, accoudé sur la table de communion, lui fit remarquer un vide où il manquait une figure. Aussitôt Puget le pria de garder sa pose et le logea à l'endroit désigné avec un tel succès de ressemblance que chacun, venant voir la peinture, saluait le Père Boulegou. »

On trouve dans les tableaux de Puget « une expression de foi humble et simple, une douce charité, une grâce toute chrétienne, animant les visages et dictant les mouvements. On voit que le sentiment religieux sort directement de l'âme du peintre pour vivifier son œuvre. Si le mérite d'un acte de foi paraît mince aux yeux de quelques-uns, notre époque, qui demande avant tout aux artistes d'être sincères, devra tout au moins tenir compte à Puget de la franchise avec laquelle il exprimait ses convictions.[1] »

V.

L'art au XVIII^e^ siècle se caractérise par le manque d'effort : on ne sent pas l'aspiration énergique vers l'idéal : selon l'expression d'un critique, les artistes de cette époque « sculptent ou peignent des romans et des contes, sachant bien que tout le monde ne taille pas le Moïse ou ne peint pas la chapelle Sixtine. »

(1) Lagrange. *Pierre Puget.* (Perrin, éditeur, Paris, 1868.)

Rigaud fut tout le contraire de Mignard et resta toujours éloigné des flagorneries courtisanesques. Son franc-parler lui valut des inimitiés.

— Il me semble, lui dit un jour une dame qui usait et abusait du fard et dont il était occupé à peindre le portrait, il me semble que vous n'employez pas d'assez belles couleurs quand vous en êtes à la figure. Où achetez-vous donc votre rouge?

— Je crois, madame, répondit l'artiste, que nous nous fournissons au même endroit.

Un étranger vint un jour demander au peintre le portrait de son père, qu'il avait dû faire à un demi-siècle de là. Rigaud conduisit le visiteur dans un second atelier encombré de portraits plus ou moins terminés. « Cherchez avec moi, peut-être le portrait est-il resté à l'état d'ébauche, mais je vous le donnerai terminé. » Pendant que le peintre parlait, cet étranger avait reconnu son père. D'une main il saisit celle de Rigaud, de l'autre il essuya ses larmes :

— Oh! monsieur, je vous bénis, vous m'avez rendu mon père, le voilà!

— C'est vrai, dit Rigaud; il y a longtemps que je n'avais regardé ce portrait : c'est un des meilleurs que j'aie peints.

— Monsieur, je suis venu tout exprès, et je suis venu de fort loin, dans l'espoir de retrouver ce portrait. Le voici, je suis presque consolé. Disposez de ma fortune. Je suis riche; combien vous dois-je?

— Attendez, fit Rigaud, je vais consulter mon registre.

Et le registre ouvert :

— Monsieur, voilà le numéro du portrait; il a été peint en 1685; vous me devez cinquante livres.

— Comment, Monsieur, vous voulez dire cinquante fois cinquante livres?

— Non, Monsieur, cinquante livres, pas un denier de plus.

— Un grand artiste comme vous!

— Monsieur, je n'étais pas alors reconnu grand artiste et je m'estimais heureux de faire des portraits à cinquante francs.

L'étranger avait sa bourse à la main :

— Vous me permettez, pourtant....

— Je vous permets de me payer ce que vous me devez. Vous imaginez-vous, par exemple, qu'un artiste qui a été pauvre et qui est devenu riche n'est plus un honnête homme?

Rigaud s'était fâché tout rouge. L'étranger compta cinquante livres, et l'artiste, homme d'ordre, écrivit le mot *payé* sur le numéro oublié si longtemps. Après quoi il regarda une dernière fois le portrait et reconduisit l'étranger jusqu'à la porte avec la meilleure grâce du monde.[1]

Santerre, qui, d'après un contemporain, « avait coutume de regarder, en marchant dans les rues, toutes les enseignes des boutiques, afin de connaître les couleurs que le temps détruisait le moins, » eut le constant souci des teintes fermes et solides, et le mépris des couleurs tendres et légères qui n'étaient, suivant son expression, qu'un « déjeuner de soleil. » La *Sainte-Thérèse en méditation*, qu'il composa pour la chapelle du palais de Versailles, arracha un jour à Louis XIV cette exclamation : « Voilà qui est beau : j'entends qu'on donne une pension à Santerre. »

La peinture, à la fin du XVIII^e^ siècle, sombre dans la mièvrerie et les raffinements outranciers. — Le folâtre Watteau, parmi ses œuvres d'une efféminination dangereuse, peignit un jour une *Vierge à l'Enfant*, qui fut jugée digne de Van Dyck. Une *Visitation de la Vierge*, de Fragonard, et un *Christ mourant*, de Prudhon, sont les deux seules œuvres d'inspiration forte et de style sévère, qui méritent d'être citées dans cette invasion croissante d'œuvres faciles et frivoles.

VI.

La peinture religieuse prend un nouvel essor avec *Eugène Delacroix*, dont le pinceau fut un des plus vigoureux et le coloris un des plus puissants de ce siècle. Il sacrifie, à vrai dire, la ligne à la couleur, mais, sous cette incorrection, on sent une énergie intense et un profond enthousiasme.

(1) Arsène Houssaye. *Histoire de l'art français au XVIII^e^ siècle.*

« La chapelle de Saint-Sulpice, dont la décoration fut la dernière œuvre de Delacroix, écrit M. Rivet, n'offre pas le radieux spectacle, que tout d'abord elle semble promettre. Ne vous attendez pas à des chœurs séraphiques; ne rêvez pas, comme Jacob, une échelle d'or, qui vous transporte au ciel : M. Delacroix ne vous y suivrait pas. Pour lui, les anges du Seigneur ne sont pas des ministres d'espérance et de charité, gardiens et consolateurs de la misère humaine, des types de céleste beauté; il voit en eux, fidèle à ses instincts, des instruments surnaturels de force et de colère, de lutte et de châtiment.

» Trois grands espaces s'offraient à son pinceau : les deux murs latéraux de la chapelle et la voûte qui les relie. Chacune de ces trois divisions demandait un sujet distinct. Voici ceux que le peintre a choisis : pour le plafond, l'archange saint Michel triomphant du démon; pour les murailles, d'un côté Héliodore, le spoliateur du Temple, terrassé et battu de verges, de l'autre la mystérieuse lutte de Jacob et de l'Ange. »

La plus remarquable de ces trois peintures est la dernière : ce sera la seule à laquelle nous nous arrêterons.

« Que de peintres aujourd'hui se croiraient obligés, pour nous représenter les vastes champs d'Edon, le lieu désert où Jacob fut rencontré par l'ange, d'imaginer un site bien oriental, c'est-à-dire bien aride, bien nu, bien désolé? Or, vous figurez-vous quelques roches poudreuses, quelques pauvres broussailles, en regard de ces murs gigantesques? M. Delacroix a senti qu'en face de ces colonnes de granit il lui fallait d'autres colonnes de taille et d'importance au moins égales. De là ces arbres séculaires, ces magnifiques chênes plantés si fièrement sur ce petit monticule qui abrite et domine la paisible prairie où vont lutter les deux athlètes. Quels arbres! tout en est colossal, les troncs, la ramure, le feuillage. Ce sont de vrais géants, des enfants du vieux monde échappés au déluge. Comme ils ombragent cette oasis! Quelle fraîcheur, quel mystère au bord de ce ruisseau! Est-ce bien l'Orient? Je ne sais, mais c'est le paysage le plus poétiquement biblique que vous puissiez rêver.

» Me voilà donc, continue M. Rivet, sous le charme, et cette fois sans réserve. J'accepte cette façon d'interpréter la

nature, de la tailler en grand; je l'accepte sans chicaner sur rien, ni sur les coups de brosse un peu trop violents, ni sur les durs contrastes de ces végétations trop diverses; l'effet d'ensemble domine tout. Je n'ai de doutes que sur les personnages. L'attitude de ces deux lutteurs, est-ce bien celle qu'il eût fallu choisir? Je conviens que Jacob, aux prises depuis la veille au soir avec cet inconnu qui veut le terrasser, a bien pu quelquefois, dans cette longue nuit, se jeter, dans un effort suprême, tête baissée sur son immobile adversaire; mais le plus souvent, ce me semble, c'est lui qui a dû résister. Dieu veut éprouver son serviteur, sonder son cœur et ses reins. Or la gloire de Jacob, ce n'est pas d'avoir, par moments, avec une fureur impuissante, donné du front contre l'ange, c'est d'avoir constamment soutenu son étreinte, c'est de n'avoir pas ployé. Je crois donc qu'il y aurait eu profit à intervertir les rôles, à prêter à Jacob une attitude résistante qui donnât mieux l'idée de sa victoire morale.

Ces œuvres sont des modèles qui passionnent, remuent et retiennent. On y sent l'élan impétueux d'une nature fougueuse, servie par une palette vigoureuse autant que variée.

Ary Scheffer s'est mis à part, dans la peinture, par le caractère maladivement mélancolique de son œuvre, douloureusement tourmentée, et par un vif sentiment de la bassesse et de la faiblesse humaines.

C'est dans la Bible qu'il a puisé ses meilleures inspirations, à elle qu'il est redevable de ses plus durables et plus éclatants succès. Ses œuvres, a dit M. Wilhem Lubke, sont des pensées, mais des pensées de très pure essence.

« Dès 1836, on voyait dans l'atelier d'Ary Scheffer l'ébauche du *Christ consolateur;* l'année suivante il l'avait achevé. Hâtons-nous de le dire, ce n'était là qu'un prélude, un essai sur un terrain neutre, l'essai d'un néophyte qui côtoie le sanctuaire sans se permettre d'y entrer. Dans ce tableau, disait naguère un juge éclairé, il y a plus de philosophie que de religion. Et en effet le personnage principal, ce Dieu consolateur entouré de tant de malheureux, est un symbole de mansuétude et de bonté, non pas le Dieu bon, le Dieu vivant, le Dieu qu'on prie, qu'on aime, le Dieu que plus tard Scheffer nous montrera; tous ces malheureux

eux-mêmes qui, chacun pris à part, sembleraient pleins de vie, groupés ainsi artificiellement comme des arguments à l'appui d'une idée, perdent en quelque sorte leur personnalité et se transforment en abstractions. C'est la souffrance de l'esclavage, la souffrance du génie, toutes les souffrances de ce monde, calmées et adoucies par la bonté divine, par la bienfaisante rosée des espérances immortelles : tout cela est très ingénieux, très pur, très moral, très habilement rendu ; toutes ces têtes sont touchantes, quelques-unes admirables ; on ne se lasse pas de les contempler une à une ; mais tout cela fait un tableau, il faut bien l'avouer, d'une incontestable froideur.

» Toutefois Scheffer avait le don de s'amender lui-même ; il s'aperçut bientôt qu'il lui fallait sortir de ce brouillard allemand, ne plus inventer Dieu, le chercher tout simplement dans la Bible et dans l'Evangile.

» Son *Christ consolateur* était un début dangereux. Il aperçoit l'écueil et se porte aussitôt dans un sens tout contraire. »

Après une période assez longue de tâtonnements, pendant laquelle il rajeunit, par son individualité personnelle, certains thèmes religieux auxquels il communique une noble tendresse, il prend enfin « possession d'un idéal religieux qui lui est propre, qui n'a rien de banal, rien d'incertain, qui sort des entrailles mêmes de son talent. Dix ans s'étaient écoulés depuis le *Christ consolateur* lorsqu'il produisit *Sainte Monique et saint Augustin*.

« Ce tableau parut au Salon de 1846, dernier salon où Scheffer ait exposé.

» Que pourrions-nous en dire sinon rappeler son immense succès? Nous savons bien ce qu'en murmurent les gens de système et les gens de métier. Mais quand le public persévère, quand ses prédilections subsistent à travers deux générations, malgré le temps qui court, malgré la mode qui varie, quand il s'obstine à se laisser charmer, il y a chez celui qui le charme un pouvoir solide et réel. Le public ainsi mis à l'épreuve est le critique par excellence. Scheffer l'a toujours trouvé fidèle à chaque degré nouveau qu'a franchi son talent.

» A quoi bon s'écrier : Ce n'est pourtant pas de la peinture! C'est bien mieux, puisque l'extase de cette sainte femme se com-

munique en quelque sorte à ceux qui la contemplent, puisque vous vous sentez comme entraînés par elle, comme emportés avec son fils vers ces régions éthérées où s'élève son âme, puisque vous assistez, par le reflet de ses yeux, au spectacle sublime dont elle est enivrée. L'élan de la vie céleste, l'élan de la béatitude, la vision du surnaturel rendue sensible et fixée sur la toile, voilà le mot de ce succès. Ajoutez aux joies du ciel certains sentiments de la terre que Scheffer excelle à faire comprendre, le bonheur, la reconnaissance de cette mère qui tient son fils contre son cœur, et qui sent qu'il s'émeut, se détache, s'ébranle, commence à quitter terre et va la suivre dans son vol; puis, chez le fils, la foi naissante et déjà ferme, tant de respect et tant d'étonnement, tant d'ardeur soumise et domptée, toutes les *Confessions* résumées en trois coups de pinceau! Trouvez beaucoup de peintres qui vous en disent autant, qui vous révèlent de tels mystères, cherchez dans le présent, cherchez même dans le passé, et dites-nous si devant de telles œuvres l'admiration se marchande!

» Scheffer s'était essayé plusieurs fois au grand problème de l'art français, l'image du Sauveur, la représentation de l'Homme-Dieu. Cette désespérante entreprise ne rebutait pas son courage; il la poursuivait sans relâche, comme obsédé par la vue d'un type qui lui échappait sans cesse, comme animé par le pressentiment que là serait sa meilleure victoire et le couronnement de sa vie.

» De tous les chefs de la peinture, de tous ceux qui ont cherché les traits du Dieu fait chair, Sanzio lui-même, qui seul peut-être a complètement touché le but, nous montre Dieu, qui s'est révélé à lui, nous l'osons dire, mais seulement dans les bras de sa mère : il est le peintre de l'Enfant-Dieu.

» Léonard, autant qu'on peut en juger sur les débris de la *Cène de Milan*, eut aussi sa révélation : son Christ a des beautés divines. Il lui manque peut-être un certain trait de flamme. Ce n'est pas le Christ tout entier; mais la douceur et la résignation de la sainte victime ne seront jamais, sur terre, exprimées plus admirablement.

» Les trois Christs de Scheffer sont, chacun dans leur genre, trois coups de maître, trois œuvres de premier ordre, trois des plus nobles créations de la peinture moderne. Que comparer à

l'ineffable expression de ce *Christ pleurant sur Jérusalem?* Ces larmes de reproche et de tendresse, cette sévérité compatissante, où les trouverez-vous? Et ce *Jésus sur la montagne*, terrassant de son calme regard, de son geste tout puissant, le démon qui veut le tenter? Et l'humilité sublime, la divine résignation de ce *Christ au roseau*, de cet *Ecce homo?* Cherchez, vous ne trouverez pas.

» De ces œuvres il restera toujours une victoire immense, un de ces triomphes de l'esprit qui ne valent pas moins dans les domaines de l'art que les conquêtes du télescope dans la voûte étoilée.

» La plus considérable des trois, comme style et comme composition, c'est à coup sûr la scène de la tentation; comme sentiment et comme couleur, c'est le *Christ au roseau*, ce nous semble.

» Rien de si audacieux que la construction du lieu où est mise la scène de la tentation. Ce sommet de montagne, cette pointe de rocher où Satan vient de transporter Jésus est tout juste assez large pour les tenir tous les deux. De là, le regard plonge sur les royaumes de ce monde et sur leur gloire, sur ces biens dont Satan dispose et qu'il offre de céder à Dieu pour prix d'une génuflexion. Cet horizon au-dessous du sol est d'un effet plein de mystère et de grandeur; il motive le geste du démon et explique clairement la scène. Quant au Satan, c'est une figure étudiée, hardiment conçue, habilement posée... Il est vaincu : l'exorcisme divin, le *Vade Satana*, vient d'être prononcé, il va fuir et lâcher sa proie; mais ses mains sont crispées, la rage est dans ses yeux, sa poitrine se gonfle sous les convulsions de l'orgueil. Tout cela est d'un grand effet, mais sent un peu l'effort : œuvre de labeur, où le pinceau a dû passer et repasser souvent sur tout le corps.

» L'autre figure, au contraire, Jésus, semble venue d'un seul jet; des pieds jusqu'à la tête, tout est inspiration et travail spontané. Un tel geste, un tel regard ne se font pas à deux fois. Quelle puissance et quelle bonté! Cette tête est vraiment divine.

» Ce tableau restera comme un type nouveau de notre art religieux.

» Dans le *Christ au roseau*, le type est à peu près le même,

plus tendre, plus touchant, plus indulgent, comme la scène le comporte; du reste, pas la moindre recherche d'originalité extérieure. Ce qu'il y a de neuf dans cette toile, ce qui lui donne une incomparable puissance, et ce qui pour Scheffer est comme le dernier triomphe de sa persévérance, c'est la splendide vie qui rayonne de cette poitrine que le Corrège ne désavouerait pas. Il semble que le Sauveur, avant de quitter la vie, ait voulu en revêtir toute la magnificence : c'est de la chair déifiée. Le coloris ainsi compris n'est plus une affaire de palette; il procède de l'esprit, il prête un mystérieux concours à l'expression de la pensée en même temps qu'il ravit les yeux. »

Ingres, pour l'exécution de ses tableaux religieux, puisa, dans l'étude approfondie de Raphaël, une dignité austère, sans sécheresse, qu'on peut particulièrement admirer à Notre-Dame d'Autun, dans le *Martyre de saint Symphorien*.

Flandrin, son élève, brilla dans les décorations monumentales, ainsi que d'autres disciples d'Ingres. La netteté de ses compositions, son souci de la correction, dans les fresques qui ornent les églises de Saint-Germain-des-Prés, Saint-Vincent-de-Paul et Saint-Séverin, s'allient à une expression délicieuse de piété et de naïveté.

Nous voici maintenant sur le terrain trop brûlant de l'actualité pour qu'il nous soit permis de faire des incursions dans le domaine des productions récentes de l'art. Il faut laisser au temps, avant de prononcer des jugements qui aient chance de rencontrer un accueil favorable, le soin de dégager les personnalités qui méritent d'être mises en vedette, sans que leur succès passager soit uniquement dû à des engouements irraisonnés. Il faut permettre à une appréciation saine d'opérer le triage des chefs-d'œuvre, de démolir les réputations impudemment surfaites et de mettre en relief les talents qui sont injustement relégués au second plan, par l'envie, la cabale ou l'ignorance.

L'art chrétien, s'il est dans une période moins brillante de production, possède toujours une vigueur latente qui lui réserve des succès honorables. Dans les arts comme en littérature, si l'inspiration chrétienne sommeille parfois, elle reste cependant vivace et prompte au réveil.

La Sculpture.

LE paganisme expirant cède la place au christianisme persécuté, traqué, mais triomphant. La pureté de cette doctrine nouvelle vient semer la lumière dans les ténèbres des consciences, relever les courages abattus et renouveler l'art. Malgré les raffinements inouïs des tortures, malgré les flammes des bûchers et les fauves des cirques, la Croix se dresse victorieuse sur le monde.

Mais la guerre acharnée qui oblige les chrétiens à s'enfoncer dans les catacombes, les met dans l'impossibilité d'étendre aux arts l'action purifiante que l'Evangile exerce sur les mœurs dissolues des Romains.

Jusqu'à Constantin, ils n'ont d'autre alternative que de se cacher ou de mourir. Il leur eût été difficile, dans ces conditions, de se livrer à l'étude et à la pratique de l'art. Aussi leurs premiers essais ne sont-ils que des copies serviles des œuvres d'inspiration païenne, jusqu'au jour où l'art chrétien, brisant ces entraves qui emprisonnent son génie propre, nourrit l'ambition de renouveler des formules qui ne sont nullement à sa convenance (et dont il a dû se contenter, faute de mieux) pour se suffire désormais à lui-même et voler de ses propres ailes, rasant d'abord la terre, puis s'élevant peu à peu et enfin planant dans les hautes et sereines régions de l'idéal.

Ses premiers tâtonnements sont indécis, ne lui permettent pas de s'affranchir de la tutelle de l'art païen. D'autre part, la loi de Moïse, la parole de Jésus-Christ et les enseignements des apôtres le retiennent dans une circonspection qui paralyse son élan. Les premiers sculpteurs chrétiens redoutent de violer la doctrine divine; leurs débuts imitent l'art en vogue à Rome.

Dans la nef de Saint-Pierre se trouve une statue en bronze, qui date du V^e^ siècle et représente saint Pierre assis; le musée de Latran, de son côté, renferme un saint Hippolyte en marbre, qui n'offre aucun caractère saillant d'originalité vraie. Ces deux œuvres se signalent surtout par la dignité d'une attitude noble sans raideur, et par la majestueuse ampleur des draperies.

Contrairement à une légende erronée que les détracteurs systématiques de l'Eglise se sont ingéniés à imposer, les papes n'ont été ni les instigateurs ni les approbateurs des destructions de chefs-d'œuvre antiques. Ils se sont efforcés, bien loin de là, de grouper autour d'eux les artistes, de leur procurer du travail.

L'architecture, alors en grand honneur, fournissait « de la besogne » aux autres arts. Les peintres décoraient les murs, les voûtes, les vitraux, les charpentes. Les miniaturistes enluminaient les saints Livres. Les orfèvres ciselaient des objets nécessaires au culte. Les sculpteurs fouillaient la pierre, le bois ou le marbre des portails, des chaires, des balustrades pour les chœurs.

Dans son *Histoire des Papes*, Anastase le Bibliothécaire décrit ainsi les dix-huit statues données par Constantin aux églises : « Le Sauveur assis, pesant cent-vingt livres; les douze apôtres, pesant chacun quatre-vingt-dix livres; quatre anges pesant chacun cent-vingt livres, avec des pierres précieuses en guise d'yeux, etc. »

La sculpture, à l'époque romane, s'attache à reproduire des formes symboliques, des scènes légendaires, les différentes périodes de la vie de Jésus, les récits de l'Ancien Testament. Un grand nombre de ces œuvres sont en bronze, comme par exemple les fonts baptismaux de saint Barthélemy, à Liège, qui ont été coulés vers 1112 par maître Lambert Patras, de Dinant. Douze animaux, symbolisant les douze apôtres sans doute, sou-

tiennent le bassin. Le baptême y est représenté en cinq panneaux, qui sont intéressants par les attitudes vraisemblables des personnages, par le mélange du style ancien, dont l'auteur n'a pas su se dégager entièrement, avec un effort visible vers la reproduction exacte de la réalité.

Mais voici que la pierre remplace le bronze : « On attribue au commencement du XII^e^ siècle les fameuses sculptures de l'Externstein, près de Detmold en Westphalie. Ce bas-relief colossal est exécuté dans un pan de rochers d'environ quatre mètres sur cinq. Il représente une Descente de Croix, accompagnée de symboles d'un sens très profond. Au-dessus de la croix plane Dieu le Père, avec l'étendard triomphal qui recevra l'âme du Fils. A gauche et à droite, le soleil et la lune baissent la tête d'un geste douloureux, tandis qu'Adam et Eve, les représentants génériques de l'humanité, enlacés par le serpent, tendent avec supplication les bras vers le Sauveur. Dans cette œuvre, encore âpre et raide, mais du reste parfaitement distribuée, certains accents partis du cœur se font jour avec une force imprévue. La Madone, par exemple, s'attache au corps du Fils bien-aimé; elle entoure de ses bras sa tête inclinée, elle appuie la sienne tout contre, avec un geste plein de douleur et de tendresse.[1] »

Epoque Gothique.

Le moyen-âge se distingue par la ferveur de sa foi robuste, par le culte pieux de la Vierge Marie, et son génie, se donnant libre essor, produit une révolution dans l'art national. Les œuvres prennent un caractère de vie intense. La fin du XII^e^ siècle a vu les débuts de cette poussée

(1) Wilhelm Lubke, *Essai d'Histoire de l'Art.*

irrésistible, le XIII^e^ siècle en voit le plein épanouissement. Son action ne se borne pas à la France, mais s'étend à l'Europe tout entière. C'est une des plus glorieuses époques de l'histoire, car, sous saint Louis, « guerriers, théologiens, philosophes, savants, artistes, entourent la monarchie d'une auréole lumineuse; les sciences et les arts se concentrent sous l'égide de l'esprit chrétien. »

La sculpture gothique veut à toute force briser les entraves qui l'enserrent et s'affranchir des formules du passé. Elle aspire à produire des œuvres dont le caractère d'originalité soit incontestable, qui soient réellement siennes; et elle y réussit, parce qu'elle répond à l'attente impatiente du monde chrétien d'Occident.

La religion reste la source unique et reconnue où vient puiser toute inspiration; les écoles où se créent les artistes sont les monastères, qui avaient été longtemps les seuls centres de production artistique, et qui, gardiens fidèles des traditions, transmettent maintenant leurs enseignements à ceux que leur vocation pousse vers la sculpture.

Les œuvres de cette période perdent le caractère majestueux, mais froid, qui avait été jusqu'alors en honneur, pour manifester, par leur attitude plus souple, les sentiments, les vibrations intimes de l'âme.

Le développement de la sculpture se trouve étroitement lié à celui de l'architecture, qui lui fournit les occasions de se produire.

On reste stupéfait quand on songe, en contemplant une des merveilleuses cathédrales du XIII^e^ siècle, au labeur prodigieux qu'ont dû fournir les sculpteurs pour créer ces innombrables statues, statuettes, hauts et bas-reliefs, décorations de tout genre enfin, véritable émerveillement pour les yeux, qui garnissaient les niches, ornaient les façades, les galeries, les baldaquins, couraient sur les colonnes et les piliers, se juchaient sur les clochetons. Dans chaque façade, qui était colossale en proportion de l'ensemble de l'édifice, s'ouvraient trois portails, sans compter les porches latéraux.

« Cette tâche immense se présentait partout dans les mêmes

conditions; partout aussi on la résolut de la même manière. On consacra régulièrement la grande entrée à la représentation du Jugement dernier, qui s'y distribue dans l'ordre suivant : Jésus trône, entouré de Jean et Marie, qui intercèdent à genoux pour les âmes des pécheurs, — et d'anges qui tiennent les instruments de la Passion. Au-dessous de ce groupe, saint Michel pèse les armes, tandis que les anges et les démons entraînent bons et méchants à leurs demeures respectives. » Les portes secondaires sont décorées de la même façon : on y a retracé l'histoire de Jésus-Christ, de la sainte Vierge et des patrons du lieu, le tout mêlé à des personnifications des Vices et des Vertus, des symbolisations des travaux de chaque mois.

« Ainsi parées, les cathédrales gothiques se présentent aux foules comme des encyclopédies vivantes, taillées dans l'éternité de la pierre et du marbre. »

La façade de Notre-Dame de Paris a subi de sérieuses détériorations et a vu son ensemble compromis par des réparations peu intelligentes et des retouches qu'il eût été préférable d'éviter. Que de morceaux de choix elle renferme encore néanmoins! C'est d'abord le Jugement dernier; les trompettes sonnent, les cercueils de pierre s'entr'ouvrent, et les morts, brusquement réveillés de leur long sommeil, sortent du tombeau. C'est saint Michel exécutant les jugements prononcés par Dieu. C'est le Christ, environné d'anges, de personnages assis, un livre à la main, d'hommes et de femmes portant des palmes. C'est de nouveau le Christ, étendant la main dans un geste expressif, ayant à sa droite les Vierges sages, à sa gauche les Vierges folles.

« A Amiens, le Jugement est encadré par l'histoire de la Vierge et celle de patrons locaux, sculptées dans les portails latéraux. Le Christ dressé contre le trumeau central de la grande porte (le beau Dieu d'Amiens) est certainement une des statues les plus nobles et les mieux drapées de l'art chrétien. Le dragon et le lion qu'il foule sous ses pieds symbolisent sa victoire définitive sur l'esprit du mal. »

Les transepts de Chartres et leurs grands porches font défiler sous nos yeux le drame de la Rédemption en entier. La science de l'époque et la foi se sont unies pour enfanter un

chef-d'œuvre, qui compte plus de deux mille statues de toutes dimensions.

« Les sculptures de la façade de la cathédrale de Reims témoignent enfin d'un art entièrement mûr, libre et souple, riche et gracieux. Comme à Chartres, les apôtres sont placés sur deux rangs parallèles, de chaque côté du Christ sculpté sur le trumeau central. Ce Christ est un morceau de toute beauté; son expression à la fois douce et ferme, grave et sereine, fixe par excellence le type du Rédempteur, du Dieu fait homme. Tout autre est celui qui trône au sommet du tympan, Juge impartial, mais inexorable, procédant à ses fonctions avec la plus auguste majesté.

» Le beau chrétien est tout individuel à cette époque; il n'a guère de types irrévocablement fixés; chacune de ses images reflète une inspiration, — ou du moins une interprétation — personnelle, mobile, infiniment variable. Il faut la toute-puissance de l'idée chrétienne pour les réduire à l'unité. Quoi qu'il en soit, les sculptures de Reims marquent le point culminant de l'art gothique; le moyen-âge n'a rien produit qui en approche, ni en noblesse, ni en pureté de style. »

La sculpture, en Allemagne et en Angleterre, reste tributaire de la France, s'inspire des théories et des procédés qui s'y trouvent en honneur et se voit confinée dans un cadre restreint.

En Italie, où certains artistes vont jusqu'à s'adonner à la fois à la peinture, à la sculpture et à l'architecture, Jean de Pise occupe la première place par son énergie passionnée, par son génie audacieux et fécond, par ses créations robustes et originales.

Il sculpta seul l'autel du dôme d'Arezzo, où il représenta l'histoire de la Vierge et de plusieurs saints avec une richesse et une délicatesse rares; puis, en collaboration, décora la façade du dôme d'Orvieto : on y voit, retracées vigoureusement les grandes scènes de la vie humaine, depuis la chute originelle jusqu'au jugement dernier.

La chaire de Saint-André de Pise offre, du même artiste, des sculptures, énergiques parfois jusqu'à la violence, la Nativité, l'Adoration des Mages, le Massacre des Innocents, la Mise

en Croix et le Jugement dernier. A Florence enfin il sculpta, sur une des portes de la cathédrale, une ravissante Madone à l'Enfant.

« Cette ville, qui était alors le foyer par excellence de toute vie artistique, possédait en son grand citoyen Giotto un digne émule de Jean de Pise. L'illustre architecte du Campanile a projeté et exécuté lui-même en grande partie la décoration plastique de cette tour. Œuvres d'une conception profonde, d'une intelligence claire, d'un ciseau sobre et sûr, les sculptures du Campanile de Florence embrassent toute l'histoire de l'humanité; elles prennent l'homme à la création, le suivent d'âge en âge à travers ses luttes contre les éléments, et le montrent enfin dans les béatitudes d'une existence idéale, éclairée par les lettres et les sciences, sous le patronage de l'Église. »

André de Pise, son élève et son collaborateur dans l'ornementation du Campanile de Florence, doit le meilleur de sa réputation à la porte de bronze qu'il exécuta pour le baptistère de cette même ville, et sur laquelle, en vingt-huit scènes distinctes, il retraça la vie de saint Jean-Baptiste et symbolisa les Vices et les Vertus. Ce sont des œuvres minutieusement fouillées, dont chaque partie constitue un chef-d'œuvre fini et complet.

Il faut aussi mentionner un autre sculpteur éminent de cette même école florentine, André Cione, plus connu sous le nom d'Orcagna, qui fut à la fois architecte, sculpteur et peintre et se fit une place enviable dans les trois genres. Comme statuaire, son chef-d'œuvre est le tabernacle de l'autel de San Michele à Florence. Il n'est point, dans le genre décoratif, d'œuvre plus brillante que celle-là. Les principales scènes de la vie de la sainte Vierge y sont retracées d'un ciseau net, précis et vigoureux; le Mariage de Marie, entre autres, attire et captive les regards par la grâce virginale des visages et la noble soumission qu'exprime le chaste maintien des personnages. On y trouve en outre d'adorables figures d'anges et de sublimes représentations de prophètes et de saints.

L'Italie tout entière assiste d'ailleurs à une éclatante floraison de chefs-d'œuvre, que se disputent les églises de

Naples, Milan et Vérone. Le dôme de Venise présente à notre admiration des statues de la Vierge, de saint Marc et des apôtres; et dans la cathédrale de Pavie se dresse l'Arche de saint Augustin, espèce de sarcophage que supportent des piliers et que couronne un baldaquin. Ce qui en constitue l'originalité, c'est qu'il disparaît, pour ainsi dire, sous d'innombrables statues et statuettes et des ornements délicatement ouvragés.

Nous voici au terme de l'art gothique, qui a donné la prédominance à l'architecture, tandis que la sculpture et surtout la peinture n'ont qu'un rôle effacé. En Italie seulement, les trois arts se prêtent un mutuel appui, et leur union leur assure une force et une splendeur nouvelles. Ils ont l'idée chrétienne pour inspiratrice et pour sauvegarde; le clergé met à leur service sa puissance et son instruction, pour les détourner des excitations malsaines ou dépravées. Ainsi la religion exerce sur eux une tutelle intelligente et profitable et on lui doit la production artistique de cette époque de transition.

La Renaissance.

XV^e siècle.

Les artistes du XV^e siècle continuent à suivre le programme chrétien qui avait été en honneur au moyen-âge. Le caractère de toutes les œuvres produites en cette période est foncièrement religieux, ce qui procure à leurs auteurs un double avantage : la noblesse de l'enseignement de l'Église leur fait éviter l'écueil de tout réalisme, la vulgarité; les convictions chrétiennes forment un large fleuve qui entraîne dans son cours paisible toutes les manifestations de l'intelligence; d'autre part le peuple, familiarisé de longue date avec

les sujets que traitent les ciseaux des sculpteurs, suit leurs œuvres avec intérêt et leur accorde toute sa sympathie. D'où une action mutuelle, très féconde, entre l'artiste qui crée et l'artisan qui, s'intéressant aux statues, se forme le goût à cette école.

Ces circonstances éminemment favorables donnent un essor remarquable à la statuaire, dont l'essence, à cette époque, est l'originalité et la perfection de l'ensemble recherchée jusqu'au scrupule. Si les détails ne sont pas en général fouillés avec une exactitude minutieuse, c'est que les artistes n'ont souci que de l'impression générale produite par tel groupe ou tel personnage isolé. L'âme transparaît sous l'enveloppe matérielle qui la recouvre.

Donatello, qui de son vrai nom s'appelait Donato di Betto Bardi, cherche surtout à reproduire le caractère. Il avait pour ami le sculpteur Brunelleschi, plus âgé que lui et plus attaché aux procédés du passé. De là souvent naquirent des désaccords, des discussions entre les deux amis, ainsi qu'en témoigne l'anecdote suivante :

« Donato, raconte Vasari, après avoir achevé le crucifix en bois qui fut placé à Santa Croce de Florence, au-dessous du tableau de *Saint François* peint par Taddeo Gaddi, voulut connaître ce qu'en pensait son ami Brunelleschi; mais il s'en repentit, car celui-ci lui dit qu'il n'avait mis en croix qu'un paysan. Piqué de cette critique, Donato s'écria : Si tu ne savais qu'il est plus difficile d'agir que de parler, tu prendrais du bois et tu essaierais toi-même de faire un Christ. — Brunelleschi supporta patiemment cette boutade, retourna chez lui et y resta enfermé pendant plusieurs mois, qu'il employa à sculpter un crucifix en bois, d'un dessin et d'une exécution si admirables, que Donato, en le voyant, laissa rouler par terre les œufs et autres provisions qu'il apportait pour déjeuner avec son ami. Il ne pouvait se lasser de contempler et l'ensemble de cette figure. Non seulement il s'avoua vaincu, mais il publia partout les louanges de Brunelleschi.[1] »

(1) Cité par Ménard. *La sculpture antique et moderne.* (Perrin, Editeur, 1868.)

Ce crucifix, qui est un chef-d'œuvre inimitable, se trouve sur l'autel d'une chapelle latérale de Sainte-Marie-Nouvelle.

Les corporations, très florissantes à Florence, étaient une source de travaux pour les artistes, car elles voulaient avoir l'image de leur saint patron taillée dans le marbre par un sculpteur en vogue. C'est ainsi que Brunelleschi, ayant reçu de la corporation des bouchers la commande d'un saint Pierre et celle d'un saint Marc pour la menuiserie, les repassa à Donatello.

Quand Donatello présenta le modèle en terre de son saint Marc à l'approbation des consuls de la corporation, ces derniers trouvèrent l'œuvre insuffisamment « léchée » et firent des difficultés pour en prendre livraison. L'artiste dut s'engager à exécuter quelques retouches estimées indispensables; mais il avait son plan. Il laissa son modèle tel quel, soigneusement enfermé, ce qui n'empêcha pas les consuls récalcitrants de tomber en extase devant leur saint Marc quand le marbre fut placé dans la niche qu'il devait occuper et que le voile qui le dissimulait eut été enlevé.

Ce fut devant cet ouvrage que Michel-Ange, dans un élan d'admiration enthousiaste, s'écria : « Marc, Marc, comment ne parles-tu pas? »

Le *Saint Georges* que Donatello fit pour les armuriers est aussi une véritable merveille.

Ses œuvres innombrables lui ont valu d'éclatants triomphes. La gloire et le succès ne le rendirent pas orgueilleux; il resta, toute sa vie, très simple, et poussa à un tel point le désintéressement que, lorsqu'il recevait de l'argent, au lieu de le serrer précieusement en quelque coffre, il se contentait de le verser dans un panier ou ses élèves et ses ouvriers puisaient à même, suivant leurs besoins.

Irrité, un jour, de ce qu'un marchand génois, dont il avait exécuté le buste, trouvât trop élevé le prix fixé et se basât, pour justifier sa réclamation, sur le peu de temps consacré par l'artiste à cette œuvre, il saisit le buste et le lança par la fenêtre : « Croyez-vous, dit-il au commerçant interloqué, que les statues se marchandent comme les haricots? »

Le marchand, qui mourait d'envie d'avoir son image sculptée par Donatello, eut beau lui faire les offres les plus avantageuses ; ce dernier demeura sourd à toutes ses avances, si bien qu'il dut se retirer et perdre tout espoir de voir ses traits reproduits par le ciseau du maître.

Son insouciance de l'argent l'avait mis, à un âge plus avancé, dans une situation presque besogneuse, et Cosme de Médicis, pour assurer le calme de ses vieux jours, lui avait fait don d'un domaine assez important. Malheureusement la gestion de cette propriété ne rapportait que des déboires à Donatello, devenu paralytique et obsédé par les perpétuelles lamentations du fermier.

Bref, ces tracas vulgaires lassèrent vite Donatello, qui n'entendait rien aux affaires et souffrait d'être sans cesse en butte à des récriminations qui le fatiguaient outre mesure; il ne trouva pas d'autre issue à cette situation que de rendre le domaine à son premier propriétaire, aimant mieux, lui dit-il, succomber à la faim qu'aux ennuis. Son bienfaiteur en fut réduit, pour le garantir du dénûment, à lui faire régler chaque semaine le montant d'une pension qui lui permit de finir ses jours en paix.

Cette prévoyance bienveillante des grands pour le talent fut un des caractères distinctifs et l'un des plus beaux titres de gloire de Florence, qui ne marchandait pas les encouragements et prodiguait les concours capables de faire éclore des chefs-d'œuvre, grâce à une noble émulation.

Lorsqu'il s'agit de faire exécuter deux portes de bronze de l'église de San-Giovanni, tous les artistes, à quelque nationalité qu'ils appartinssent, furent admis à entrer en lutte; le *Sacrifice d'Abraham* était le sujet à traiter.

Il se produisit alors entre les concurrents un fait peut-être unique dans les fastes de l'art : toutes les œuvres présentées eurent des qualités de premier ordre et aussi des défauts sensibles, sauf le projet de Lorenzo Ghiberti, dont l'ensemble harmonieux, où rien ne détonnait, où tout convergeait vers l'effet cherché, rallia l'ensemble des suffrages. Ce rival, dont la supériorité se manifestait de la sorte, et qui débutait par un coup de maître,

n'avait que vingt ans. Faisant litière de leurs légitimes aspirations, les artistes s'inclinèrent devant ce vainqueur dont la jeunesse autorisait les plus hautes espérances et demandèrent que l'exécution de l'œuvre — ambitionnée cependant par chacun — lui fût dévolue sans contestation : « Il serait plus honteux, confessaient Donatello et Brunelleschi, de lui disputer la palme qu'il n'y a de générosité à la lui céder. »

Ghiberti consacra vingt ans à chacune des deux portes; les sujets de l'une sont tirés du Nouveau Testament, et la seconde est consacrée à l'Ancien. Ces deux portes du baptistère sont des chefs-d'œuvre : « Elles sont dignes, s'écriait Michel-Ange, d'être les portes du paradis. » Et Vasari conclut ainsi l'appréciation qu'il formule à leur sujet : « Enfin, ce chef-d'œuvre est parfait dans toutes ses parties et le plus beau du monde. »

Luca della Robbia, qu'il serait injuste de ne pas mentionner, se consacra tout à la fois aux œuvres d'art pur et à l'industrie. Ses terres émaillées lui ont valu les suffrages des connaisseurs les plus difficiles. Après les avoir vernies par un procédé qu'il avait découvert et qui servait à les préserver des détériorations dues à l'air et à la pluie, il les coloriait ni plus ni moins que des peintures.

Il ne dut le succès final qu'il conquit de haute lutte qu'à l'énergique persévérance de ses efforts. Sa jeunesse fut vouée sans répit à un labeur acharné : le jour il sculptait, il dessinait la majeure partie de la nuit, les pieds enfoncés dans un panier rempli de copeaux, car ses ressources plus que modiques le contraignaient à se contenter de ce mode de chauffage économique.

Andrea Verocchio, qui cultivait à la fois la peinture, l'orfèvrerie, la sculpture, la musique et la gravure, a laissé un saint Thomas, représenté au moment où le Christ lui enjoint de toucher ses plaies du doigt. Ses démêlés avec la seigneurie de Venise à propos de la statue équestre de Bartolomeo Calleone de Bergame firent grand bruit.

Lorsqu'il eut terminé le modèle du cheval, les menées de plusieurs intrigants aboutirent à cette décision grotesque, que l'exécution de la figure serait confiée à un autre sculpteur. Quand

il l'apprit, Verocchio mit en pièces son modèle et se rendit à Florence.

La seigneurie entra dans une violente fureur à la nouvelle de cette fugue, et fit savoir au fugitif qu'elle userait de représailles rigoureuses s'il s'avisait de remettre le pied sur le territoire de la République, lui laissant entrevoir la perspective peu engageante d'avoir la tête tranchée.

Verocchio ne fit qu'en rire et nargua ceux qui, à distance, escomptaient sa mort prochaine et savouraient prématurément leur vengeance : « Je me garderai bien de rentrer à Venise, leur fit-il répondre. Quelque puissance que vous vous attribuiez, vous seriez incapables de refaire une tête comme la mienne, tandis que je pourrai, à ma guise, quand bon me semblera, refaire un modèle supérieur à celui que j'ai détruit. »

Cette attitude désarma les Vénitiens; ils le rappelèrent et lui confièrent l'exécution totale du monument, qui devait causer sa mort. Il prit froid pendant l'opération de la fonte et contracta une pleurésie dont l'issue fut fatale.

Léonard de Vinci avait, lui aussi, sculpté une statue équestre, celle du duc de Milan. Mais à l'époque de la seconde invasion française, elle fut détruite sous Louis XII, par les arbalétriers français qui l'avaient prise pour cible.

Michel-Ange occupe une place éminente dans l'histoire de l'art. Son œuvre grandiose marque le point culminant de la statuaire en Italie.

L'extérieur de cet artiste dénotait bien sa nature austère et rude. « Petit de stature, le corps construit à coups de hache, la tête grosse, le front spacieux et bosselé, cette homme irascible, ami de la solitude, lent à concevoir et prompt à exécuter, qui vécut dans le célibat et n'eut d'affection que pour son art et son pays, avait été, durant sa jeunesse, victime d'un accident qui, en le défigurant, ajoutait encore à la dureté naturelle de sa physionomie.[1]

Il devait porter, indélébiles, les traces de la brutalité d'un

(1) *La sculpture antique et moderne,* par Louis et René Ménard, p. 236. (Perrin, Editeur, Paris.)

de ses compagnons d'apprentissage, Torregiano : « C'était, écrit Benvenuto Cellini à propos de ce dernier, un fort bel homme, très brave, qui avait plutôt l'air d'un vieux soldat que d'un sculpteur, surtout par ses gestes étonnants, sa voix sonore et un froncement de sourcils capable d'épouvanter même un homme courageux; arrivant d'Angleterre, il contait perpétuellement ses hauts faits parmi « ces bêtes d'Anglais. » Un jour, il vint à parler de Michel-Ange Buonarotti au sujet d'un dessin que j'avais fait d'après un carton de cet homme divin : « Buonarotti et moi, nous dit-il, nous allions ensemble, étant enfants, étudier à la chapelle de Mazaccio, dans l'église du Mont-Carmel. Il avait l'habitude de se moquer de tous ceux qui dessinaient. Une fois, entre autres, qu'il me taquinait, il me poussa à bout, et je lui donnai un si violent soufflet à poing fermé, que je sentis les cartilages se briser sous le coup. Je suis sûr qu'il portera toute sa vie la marque que je lui ai faite. » Ces paroles, conclut Benvenuto Cellini, excitèrent tant de haine en moi, qui voyais tous les jours les œuvres du divin Michel-Ange, que non seulement je n'eus pas l'envie d'aller avec Torregiano en Angleterre, mais que je ne voulus plus le voir.

Cette inqualifiable brutalité devait d'ailleurs être funeste à son auteur. Les nombreux amis de Michel-Ange le poursuivirent de leurs rancunes et de leurs diatribes, et lui rendirent la vie insupportable. Contraint de quitter Florence pour fuir la colère de Laurent le Magnifique, protecteur de Michel-Ange, il va tout d'abord à Rome, où il s'enrôle dans l'armée, puis passe en Angleterre et de là en Espagne où, accusé de sacrilège pour avoir brisé une statue de la Vierge, — statue bénite dont on ne voulait pas lui donner le prix qu'il en demandait — il mourut en prison.

C'est à Laurent le Magnifique que l'art doit l'éclosion et la mise en valeur du génie de Michel-Ange. Et cette protection qu'un grand seigneur étendit sur un grand artiste date d'une circonstance accidentelle. A seize ans, Michel-Ange se piqua d'émulation à vouloir rétablir, tel qu'il avait dû être en son intégrité, un antique fragment très délabré représentant une tête de Faune.

Le duc, qui le regardait travailler, lui dit en plaisantant : « Tu as fait ton Faune vieux, et tu lui laisses toutes ses dents ; ne sais-tu pas qu'il en manque toujours quelques-unes aux vieillards? » Cette remarque ne laissa pas l'artiste indifférent, et dès que le duc eut le dos tourné, il cassa une des dents de son Faune et creusa la gencive. Cette conscience, Michel-Ange devait l'apporter dans toutes ses œuvres.

Il joua plus d'un tour à ses concitoyens. Ayant exécuté un *Cupidon endormi* sur le modèle des chefs-d'œuvre antiques, il le fit secrètement enterrer dans un endroit où il savait pertinemment que l'on devait à bref délai exécuter des fouilles. Lorsque les ouvriers eurent mis à jour la statue, les connaisseurs ou prétendus tels se récrièrent d'admiration, se pâmèrent devant cette œuvre qu'ils proclamèrent un chef-d'œuvre de l'antiquité ; les dissertations savantes abondèrent, l'extase augmentait de jour en jour. Aussi la déconvenue fut-elle grande quand Michel-Ange mit fin à la fumisterie en déclarant qu'il était l'auteur de ce Cupidon et en le démontrant par des preuves irréfutables.

Une occasion lui fut aussi offerte d'exécuter un tour de force dont le résultat fut la statue de *David enfant* qui orne maintenant, avec plusieurs autres chefs-d'œuvre de premier ordre, la place de la Loggia, à Florence.

Un énorme bloc de marbre, dans lequel un sculpteur primitif avait ébauché une figure de proportions gigantesques, mais restée informe, demeurait sans emploi sur la voie publique. Léonard de Vinci, consulté sur le point de savoir s'il serait possible de tirer une statue de ce bloc, déclara la chose irréalisable à moins d'ajouter des morceaux et déclina l'invitation qui lui avait été faite, de se charger de ce travail. Michel-Ange, au contraire, déclara le projet susceptible d'être exécuté sans adjonction de fragments, se mit courageusement à l'œuvre et produisit la statue de David.

Celui que son père, épris des préjugés de la noblesse, appelait avec dédain le *tailleur de pierres*, avait victorieusement résolu le problème, bien que la masse de la statue établisse un contraste choquant avec le jeune âge de David.

Parmi les œuvres de la jeunesse de Michel-Ange, il faut citer la célèbre Madone qui orne le maître-autel de l'église Notre-Dame à Bruges. Un corsaire italien, qui l'avait volée en Italie, se laissa capturer par un navire hollandais. Et la statue, comprise dans le butin, resta définitivement à Bruges. « C'est, écrit M. Louis Viardot, un très beau groupe, d'un style élevé, noble et saint. »

Mais Michel-Ange s'élance bientôt vers les hauts sommets de l'art chrétien.

L'église de Saint-Pierre-aux-Liens renferme le mausolée de Jules II, mais combien mesquin en comparaison du projet grandiose qu'avait conçu Michel-Ange, et qui ne fut jamais réalisé! Le morceau capital de cette œuvre est la grande figure de Moïse, qui valut à l'auteur des admirateurs enthousiastes et des détracteurs passionnés. « Le Moïse qu'il nous montre, a écrit M. Wilhelm Lubke, n'est point le général prévoyant, ni le sage législateur d'Israël. C'est le représentant de Dieu sur la terre, le prophète qui, de colère et de désespoir, va briser les tables saintes devant son peuple révolté. Son regard semble vouloir foudroyer cette foule impie pressée autour du Veau d'or; sa barbe puissante ondoie sur sa poitrine, soulevée par les battements d'une terrible tempête intérieure, il la rassemble dans ses mains, dont l'une s'appuie sur les tables de la loi, d'un geste presque convulsif. Déjà sa jambe droite s'avance, frémissante; la gauche se ploie comme un ressort, et tout à l'heure la haute statue va bondir, déversant sur les rebelles les flots d'une colère trop longtemps contenue. »

Un sentiment d'admiration, mêlée d'une sorte de crainte vague, s'empare du spectateur devant cette merveille et des regrets l'oppressent à la pensée du chef-d'œuvre gigantesque que nous aurait valu la réalisation du projet d'ensemble rêvé par cet artiste sublime.

Et dire qu'en 1793, les *Deux Captifs* du Louvre qui nous expriment d'une façon vivante, l'un l'impuissance de ses efforts, l'autre sa dignité résignée, avaient été abandonnés dans une écurie! C'est là que les découvrit M. Lenoir, qui les garantit du vandalisme de l'époque en les achetant pour le compte de l'Etat.

Ces marbres admirables, dont l'expression est saisissante de vérité, arrachèrent au sculpteur Falconnet, dont les critiques injustes et ignorantes s'étaient acharnées contre Michel-Ange, cette exclamation d'involontaire hommage : « J'ai vu Michel-Ange, il est effrayant! »

En lui l'intelligence, planant dans les sphères inaccessibles au vulgaire, s'alliait à une inépuisable bonté de cœur. Son vieux domestique, auquel il s'était profondément attaché, fut de sa part, pendant la longue maladie qui devait l'emporter, l'objet des soins les plus attentifs et les plus dévoués : « Je l'ai gardé vingt-six ans avec moi, écrit Michel-Ange à Vasari, et je l'ai toujours trouvé parfait et fidèle. Je l'avais enrichi, je le regardais comme le bâton et l'appui de ma vieillesse, et il m'échappe en ne me laissant que l'espérance de le revoir dans le paradis. Il ne regrettait pas la vie, il s'affligeait seulement en pensant qu'il me laissait, accablé de maux, au milieu de ce monde trompeur et méchant. Il est vrai que la majeure partie de moi-même l'a déjà suivi, et tout ce qui me reste n'est plus que misères et que peines. »

La vieillesse de Michel-Ange fut attristée par la solitude, par les regrets d'un passé éclatant, par ce vide impossible à combler, qu'avait creusé la mort dans la pléiade des grands hommes dont l'Italie s'enorgueillissait à l'époque brillante de la Renaissance. Mais jusqu'au bout son âme fortement trempée conserva sa noblesse et sa sérénité. « Pendant ces longues années déclinantes, qui voient les sources de la vie se tarir de jour en jour, et l'enthousiasme, cette ivresse providentielle qui rend tout facile à la jeunesse, s'affaiblir et s'éteindre, il garda le silence sur ses plus intimes sentiments ; il n'a rien témoigné de ce qu'il souffrait d'une solitude peuplée naguère des imaginations de son génie, remplie hier encore d'une affection ardente et sacrée, mais devenue plus vide et plus morne que jamais. Il disait de lui-même avec fierté : « Pour moi, dans mes chagrins, j'ai du moins ce contentement que personne ne lit sur mon visage ni mes ennuis, ni mes plaisirs. Je ne crains pas plus l'envie que je ne cherche les honneurs et les louanges du monde, de ce monde aveugle et trompeur qui ne protège que ceux qui

le paient le plus d'ingratitudes et je marche dans des routes solitaires. »

« Cependant, si Michel-Ange supportait vaillamment les tracasseries incessantes, l'inévitable influence de l'âge l'assombrissait. Jules III, qui avait pour lui une affection toute particulière, qui mettait une grande réserve à le faire travailler, de peur de le fatiguer, et disait qu'il donnerait volontiers des années de sa vie pour les ajouter à celles de ce grand homme, ayant un soir chargé Vasari d'aller lui demander un dessin, celui-ci le trouva seul dans son atelier, travaillant à la lueur d'une petite lanterne à sa *Déposition de croix* de Florence. Tout en causant de choses et d'autres, Vasari jeta les yeux sur une des jambes du Christ que le Maître voulait changer. Michel-Ange laissa tomber exprès sa lanterne pour qu'il ne vît pas son travail, et pendant qu'il appelait son serviteur Urbino pour la rallumer, il sortit de l'atelier en disant : « Ah! je suis si vieux que la mort me tire souvent par l'habit pour que j'aille avec elle! Mon corps tombera quelque jour comme cette lanterne, et ma vie s'éteindra comme elle. »

» Une autre fois, Vasari lui écrit que son neveu Lionardo vient d'avoir un fils qui perpétuera le nom des Buonarotti. Michel-Ange lui répond : « Giorgio, mon cher ami, j'ai pris un très grand plaisir à lire votre lettre, ayant vu que vous vous souveniez du pauvre vieillard; vous avez assisté à la fête qu'on a donnée pour la naissance d'un nouveau Buonarotti. Je vous remercie de ces détails autant qu'il est en mon pouvoir; mais une telle pompe me déplaît, parce que l'homme ne doit pas rire lorsque tout le monde pleure. Il me semble que Lionardo ne devait pas faire tant de réjouissances pour un enfant qui vient de naître. On doit conserver cette allégresse pour la mort de celui qui a bien vécu. »

» Vasari le pressait de plus en plus d'abandonner les constructions de Saint-Pierre et de venir le rejoindre à Florence. Il lui répondit qu'il était arrivé à la fin de sa carrière, « qu'il n'avait plus aucune idée qui ne fût empreinte de la mort. » Et dans sa lettre, parmi d'autres sonnets, se trouvait celui-ci :

« Porté sur une barque fragile, au milieu d'une mer ora-

geuse, j'arrive au port commun, où tout homme vient rendre compte du bien et du mal qu'il a faits.

» Maintenant je reconnais combien mon âme fut sujette à l'erreur en faisant de l'art son idole et son souverain maître.

» Pensers d'affection terrestre, imaginations vaines et douces, que deviendriez-vous maintenant que je m'approche de deux morts, l'une certaine, l'autre menaçante?

» Ni la peinture ni la sculpture ne peuvent suffire pour calmer une âme qui s'est tournée vers toi, ô Dieu, qui as ouvert pour nous tes bras sur la croix! »

En 1652, la santé de Michel-Ange commença visiblement à décliner. Vasari s'inquiéta et engagea le duc Cosme à demander au pape de faire inventorier et mettre en sûreté les cartons, les modèles, les projets, les dessins de Michel-Ange. Il en avait déjà brûlé une partie, et on voulait sauver au moins ce qui était relatif à la sacristie, à la façade et à la bibliothèque de Saint-Laurent, ainsi que les plans préparés pour les constructions de Saint-Pierre. Son neveu avait été prévenu. Il devait arriver à Rome vers le carême. Michel-Ange fut pris d'une fièvre légère; il prévoyait sa fin et pria qu'on écrivît à Lionardo de se hâter; mais sa maladie fit des progrès rapides. En présence de son médecin Donati, de Daniel, de Volterre et de quelques autres de ses amis, il dicta ce bref testament : « Je laisse mon âme à Dieu, mon corps à la terre, et mes biens à mes plus proches parents. » Il mourut le 17 février 1563, âgé de quatre-vingt-neuf ans moins quelques jours.

« Aussitôt après sa mort, le pape fit déposer son corps à l'église de Santo-Apostolo, en attendant qu'on lui eût élevé un tombeau à Saint-Pierre. Dès que son neveu Lionardo fut arrivé, les amis qui avaient assisté aux derniers moments de Michel-Ange lui apprirent que le moribond avait supplié qu'on transportât ses restes à Florence; mais l'émotion de la population de Rome avait été telle lors du service célébré à Santo-Apostolo, qu'on craignait qu'elle ne s'opposât à la translation du corps, de sorte que Lionardo fut réduit à l'enfermer dans une balle de laine et à le faire sortir secrètement de la ville.[1] »

(1) Ch. Clément, *Michel-Ange, Léonard de Vinci et Raphaël.*

A Florence, raconte Vasari, tous les peintres, les sculpteurs, les architectes, se rassemblèrent sans bruit autour de l'église. Ils avaient apporté un drap de velours brodé d'or, pour couvrir le cercueil et le brancard. A une heure de la nuit environ, les plus âgés et les plus distingués d'entre eux prirent des torches en main, tandis que les jeunes gens s'emparaient du brancard et s'estimaient fiers de porter le corps du plus grand artiste qui eût jamais existé. Beaucoup de personnes ayant remarqué ce rassemblement, toute la ville sut bientôt que le corps de Michel-porté à l'église de Santa-Croce. On avait agi cependant avec tout le secret possible, pour éviter le tumulte et la confusion.

Mais la nouvelle passa de bouche en bouche, l'église fut envahie en un instant et les académiciens eurent beaucoup de peine à parvenir jusqu'à la chapelle.

L'ancien protégé de Laurent le Magnifique était devenu l'ami intime des personnages les plus célèbres.

« Il paraît cependant avoir préféré à l'amitié des grands celle des petites gens, dont les habitudes simples et la naïveté lui plaisaient. Il fut très attaché non seulement à son domestique Urbino, qu'il traitait comme un ami, mais au Topolino, son marbrier, dont il corrigeait avec le plus grand sérieux les informes ébauches, et au Menighella, « peintre médiocre du Valdarno, mais personnage très plaisant qui venait de temps en temps le prier de lui dessiner un saint Roch ou un saint Antoine, d'après lequel il peignait un tableau pour les campagnards. » Michel-Ange, qui se décidait avec peine à travailler pour les rois, abandonnait aussitôt son ouvrage pour composer des dessins naïfs qu'il accommodait au goût de son ami. Il fit entre autres choses pour le Menighella le modèle d'un Christ en croix, avec un creux pour modeler les épreuves en carton que le peintre allait vendre dans les campagnes, et Michel-Ange « se divertissait beaucoup des petites aventures qui arrivaient à l'artiste ambulant. » Bon et généreux, comblant de bienfaits ses élèves et ses amis, soulageant les malheureux, dotant de pauvres filles, enrichissant son neveu, à qui il ne donnait jamais moins de trois à quatre mille écus à la fois, il était lui-même intraitable à l'égard des présents, « qu'il regarda toujours comme autant

de biens incommodes et difficiles à rompre. » Il vivait assez chétivement et disait à ce propos à Condivi : « Quoique je sois riche, j'ai vécu toujours comme un pauvre homme. » Il se traitait avec dureté, jusqu'à porter dans sa vieillesse des guêtres de peau de chien sur ses jambes nues. Il admettait rarement un ami à sa table : quand il travaillait, il se contentait d'un morceau de pain, qu'il mangeait sans s'interrompre, et d'un peu de vin. C'est avec cette sobriété qu'il vécut jusqu'au moment où il commença les dernières peintures de la chapelle Sixtine. Alors parvenu déjà aux années de la vieillesse, il s'accorda un frugal repas, qu'il prenait à la fin de la journée.

» Michel-Ange était d'une activité extraordinaire, mais il avait le travail inégal. Il restait quelquefois des mois entiers, absorbé et méditant, sans toucher ni ses brosses, ni ses ciseaux; puis, lorsqu'il avait trouvé sa composition, il se mettait à l'œuvre avec une sorte de furie. Il abandonnait souvent son travail au milieu de l'exécution, découragé et même désespéré, parce que, disait Vasari, il avait une imagination si sublime que souvent ses mains ne pouvaient exprimer ses grandes et terribles pensées. » D'ordinaire, il jetait impétueusement sa première idée sur le papier, puis reprenait longuement chacune des parties et quelquefois l'ensemble, comme on le voit dans plusieurs de ses dessins, minutieusement achevés.

« Il dormait peu et se relevait souvent la nuit pour travailler. Il avait imaginé de se mettre sur la tête une sorte de casque en carton renfermant une chandelle; le point qu'il voulait travailler se trouvait ainsi parfaitement éclairé, sans que ses mains fussent embarrassées.[1] »

Cette façon de procéder donna lieu, un jour, à un plaisant incident, que Vasari raconte lui-même en ces termes :

« J'avais remarqué qu'il ne se servait pas de bougies, mais de chandelles de suif de chèvre, qui sont excellentes; je lui en envoyai quatre paquets qui pesaient bien quatre livres. Je les lui fis porter à deux heures de nuit. Il les refusa d'abord; mais mon domestique dit : « Messire, elles m'ont cassé les bras

(1) Ch. Clément, *Michel-Ange, Léonard de Vinci et Raphaël.*

L'église, en forme de croix grecque, est surmontée de cinq clochers symétriques. (P. 131.)

depuis le pont jusqu'ici, et certes, je ne les reporterai pas à la maison. Il y a devant votre porte un monceau de boue, je les planterai toutes dedans et les allumerai. — Eh bien! pose-les ici, répondit Michel-Ange; je ne veux pas de pareilles plaisanteries à ma porte. »

La belle figure de Michel-Ange occupe une place immense dans l'histoire de l'art, et ses œuvres portent l'empreinte d'un génie altier et farouche.

Andrea Contucci, dit Sansovino, parce qu'il était né en Toscane, sur le Monte Sansovino, aurait occupé le premier rang, sans Michel-Ange qui était son aîné de cinq ans. « Son *Baptême du Christ*, fondu en bronze en l'an 1500 et placé au-dessus du portail oriental du Baptistère, à Florence, est une des créations les plus ravissantes, les plus accomplies de la plastique moderne. Saint Jean-Baptiste s'avance d'un mouvement puissant, superbe, mais sans nulle emphase; la sainteté de son ministère éclate dans son regard, son geste, et jusque dans l'ample majesté de sa draperie. Le Christ, admirable figure modelée avec la plus irréprochable maîtrise, se penche légèrement vers lui, les mains jointes, la tête infléchie, avec une dignité de maintien, une harmonie de formes et d'expression qui annoncent à elles seules la solennité et la haute portée de l'acte.

« Le dome de Gênes possède les statues de la Madone et de saint Jean-Baptiste, exécutées par Sansovino en 1503. Rome aussi conserve plusieurs de ses ouvrages, et des meilleurs : les deux mausolées du chœur de Santa Maria del Ropolo, qui sont tout simplement les plus beaux tableaux en marbre de l'Italie. »

Lorsque les soldats du connétable de Bourbon mirent Rome au pillage, Sansovino, dépouillé et contraint de fuir, se rendit en France, où François I^er^ l'appelait, mais Venise le retint au passage, en lui conférant les fonctions d'architecte de la République. Il se vit chargé de construire la bibliothèque de Saint-Marc : à peine était-elle terminée, qu'elle s'écroula, et l'artiste, rendu responsable de cet accident, fut traité avec la dernière rigueur, jeté en prison et dépouillé de ses biens. Le crédit du Titien le sauva en cette occurrence et lui fit attribuer une compensation proportionnée au préjudice encouru : rendu à la

liberté, remis en possession de sa fortune, il reçut des commandes honorables et nombreuses.

Le sculpteur fut, en lui, de beaucoup supérieur à l'architecte. Une statue en marbre de la Vierge, un saint Jean-Baptiste, les quatre Evangélistes dont il a décoré la balustrade de la chapelle de Saint-Marc, et les portes de bronze de la sacristie de la même église, qui sont comme une évocation de celles de Ghiberti à Florence, témoignent hautement de la valeur considérable de Sansovino.

La rivalité de Benvenuto Cellini et de Bandinelli est restée célèbre. Leur haine se manifestait à chaque instant aussi bien dans leurs relations personnelles que dans le domaine de l'art. Cellini avait continuellement un poignard à portée de la main. Ses contemporains lui ont fait la réputation d'un spadassin dangereux alors que, dans ses mémoires, il se considère comme un parfait honnête homme. Bandinelli aurait été, de son côté, — d'après des affirmations catégoriques, mais contestables peut-être en raison de la passion qui transperce sous les lignes — un scélérat tout à fait méprisable.

Ils avaient l'habitude de se jeter réciproquement à la tête les appellations les plus injurieuses, et Benvenuto Cellini clôturait ainsi, d'après le récit qu'il nous en a lui-même laissé, une discussion soutenue par lui contre Bandinelli, à propos d'un fragment antique qui venait d'être mis au jour. Bandinelli le trouvait détestable et en contradiction complète avec les notions les plus élémentaires de l'astronomie :

« Dès que Bandinelli eut fini son babillage, raconte Cellini, je répondis :

— Monseigneur, Votre Excellence doit savoir que Baccio Bandinelli est plein de malice et qu'il a toujours été ainsi : de façon que tout ce qu'il regarde avec ses yeux de méchanceté se change aussitôt en ce qu'il y a de plus mauvais, quels que soient l'élévation et le mérite des objets. »

Cellini, orfèvre incomparable, était aussi un sculpteur de talent, et Bandinelli n'était pas non plus sans valeur. Mais tous deux vivaient à une époque où la politique, après de violentes

et récentes tourmentes, s'était enfin apaisée, et leur passion, quand elle ne se donnait pas libre cours dans leurs œuvres mouvementées et contorsionnées, cherchait une expansion dans ces querelles de gros mots et d'aménités ramassées au ruisseau. La vie de bravache de Cellini et l'envie haineuse de Bandinelli défrayèrent maintes fois les conversations et les chroniques de l'époque.

Une période de décadence commence. A la sobriété succède la recherche de l'effet théâtral. Le cavalier Bernin fut le chef de cette école. S'il avait vécu plus tôt, il se serait rallié aux principes sévères de la grande époque. Arrivant au moment où les ciseaux, las de l'effort ardu, se complaisaient dans des recherches plus artificielles, quoique parfois séduisantes à première vue, il prit la direction du mouvement qui se prononçait vigoureusement en ce sens, ou plutôt n'eut pas la force de réagir contre ces tendances et se laissa entraîner par elles.

Son père était sculpteur et peintre. C'était trop peu pour les aspirations ambitieuses du fils, qui voulut renchérir et fut à la fois sculpteur, peintre, architecte et écrivain. L'encens de louanges trop prématurées grisa le cerveau du jeune homme. Il eût tiré grand parti de l'étude attentive des chefs-d'œuvre du passé; ébloui par des éloges immodérés, il crut pouvoir se passer de conseils et de maîtres. Dès l'âge de dix ans il maniait le ciseau avec l'aplomb d'un vétéran et sculptait une tête en marbre que possède encore l'église de Sainte-Praxède, à Rome. Ayant entendu vanter les étonnantes dispositions de cet enfant, le pape voulut le voir et, séance tenante, le pria d'exécuter une figure de saint Paul. L'œuvre dépassa les espérances les plus optimistes du Saint-Père, qui s'écria avec enthousiasme : « Ce sera un nouveau Michel-Ange! » En même temps, il tendait au jeune artiste un sac contenant une somme assez considérable, l'invitant à y plonger les mains et à en retirer pour lui autant de pièces qu'il en pourrait tenir. Ces monnaies ont été gardées dans la famille comme un précieux souvenir.

Les applaudissements saluaient de toutes parts le jeune homme : « Vous voilà parvenu, s'écriait Annibal Carrache, après avoir minutieusement étudié ses premiers travaux qui dénotaient

une rare précocité et des dons peu communs, vous voilà parvenu dès votre première jeunesse à une perfection où bien des artistes seraient heureux d'arriver dans leur vieillesse. »

Ces louanges furent un stimulant pour le Bernin, qui voua à l'art tous ses instants, sans se laisser distraire par aucune considération, par aucune attraction extérieure : « Si l'on voulait, a écrit un auteur italien, compter tous les moments qu'il sacrifia au repos et à l'oisiveté, en faisant abstraction du temps nécessaire pour dormir et manger, le total ne monterait pas à un mois pour toute sa vie. »

La sculpture ne l'accaparait pas tout entier. Il s'adonnait aussi à la peinture, à l'architecture, et composait des pièces pour le théâtre, où il voulait renouveler les procédés de la mise en scène et du fonctionnement des accessoires. La première représentation de son œuvre, l'*Inondation du Tibre*, causa une grave panique parmi les spectateurs, quand ils virent le fond du théâtre livrer passage à de grandes nappes d'eau : la foule, qui déjà se jetait vers les portes, ne se rassura qu'en voyant les trappes disposées à cet effet s'entr'ouvrir pour laisser l'eau s'écouler.

La recherche et le maniérisme gâtaient également ses meilleures productions en sculpture. C'est lui qui, voulant manifester, dans une statue du *Nil* l'incertitude qui régnait sur la source de ce fleuve, déroba la tête de son allégorie sous un voile. C'est lui encore qui, chargé de représenter une source de très minime importance, sculpta une nymphe tordant sa chevelure humide de rosée.

Ces mesquineries et cette affectation lui valurent, pendant sa vie, une éclatante popularité, due surtout à ce qu'il sacrifiait au goût vicieux du jour; mais le temps a remis à sa vraie place ce talent emphatique, dont les artifices subtils ne servent trop souvent qu'à masquer l'absence d'inspiration.

Lorsque le Bernin vint en France, son voyage fut une véritable marche triomphale; de longs pourparlers avaient été préalablement engagés entre Colbert et le pape pour qu'il consentît à son départ. Déjà Mazarin avait fait à l'artiste des offres très séduisantes pour l'attirer en France, lui promettant, s'il y consentait, une pension de douze mille écus. Mais rien n'avait pu le séduire;

sur sa volonté pesait d'ailleurs l'interdiction de quitter Rome, que lui avait signifiée le pape : « Rome, disait Urbain VIII, a besoin du Bernin, et le Bernin se doit à Rome. »

En France, les coteries et les rivalités rendaient impossible l'achèvement du Louvre. La renommée du Bernin, qui passait, non seulement pour un grand sculpteur, mais aussi pour un architecte émérite, inspira à Colbert le projet de confier à l'artiste italien le soin de terminer l'œuvre en suspens. Toutes les ruses, toutes les ressources d'une diplomatie ingénieuse furent à cet effet mises à contribution. Pendant que Colbert prodiguait les flatteries au Bernin en faisant faire, pour la France, des copies de ses plus belles œuvres, Louis XIV, piqué au jeu, désireux d'avoir sa statue exécutée par cet italien si renommé, rompit avec ses habitudes traditionnelles, écrivit au sculpteur une lettre excessivement louangeuse et sollicita d'Alexandre VII la faveur de posséder à sa cour l'auteur de tant d'œuvres admirables.

Le pape se trouva fort embarrassé. Blesser Louis XIV par un refus catégorique n'eût pas été faire œuvre de politique éclairé; d'autre part, autoriser le départ de l'artiste, c'était mécontenter vraiment l'opinion publique. Ses perplexités aboutirent à un compromis : le Bernin fut autorisé à se rendre en France, mais pour un délai de trois mois seulement.

« Le Bernin quitta donc Rome, d'après le récit que nous font de cette odyssée MM. Ménard, accompagné d'un de ses fils, de quelques élèves, d'un maître d'hôtel et de plusieurs gens de service, le tout aux frais de Louis XIV, qui avait ordonné de ne rien épargner pour que l'artiste fût magnifiquement traité. A Florence, le prince lui envoya sa litière. A Turin, le duc de Savoie le reçut comme un hôte du roi de France, et dès qu'il fut à la frontière française, au Pont-de-Beauvoisin, les autorités se portèrent au devant de lui pour le féliciter; il reçut les mêmes honneurs dans toutes les villes où il passa, notamment à Lyon, où il fut accueilli comme les princes du sang; il y entra escorté des officiers de la cité; tous les artistes peintres, sculpteurs, architectes et les ingénieurs lyonnais, formaient la haie de chaque côté. Quand on approcha de Paris, Mgr Roberti, nonce apostolique, vint le prendre dans un des carrosses du roi, et,

à son arrivée, Colbert se présenta pour le complimenter.

» Baldinucci rapporte la première entrevue de son héros avec le roi; on avait voulu fixer pour la réception le cérémonial accoutumé, mais le roi, dédaignant lui-même l'étiquette, traversa le salon et souleva la portière de la voiture pour regarder l'artiste.[1] »

Le Bernin ne put échapper aux traits de l'envie. On intrigna si bien qu'on lui rendit la vie impossible en France. De retour à Rome après quelques mois de séjour, il conserva cependant une affection profonde pour Louis XIV; aussi se mit-il à l'œuvre pour exécuter la statue du grand roi, qu'il rêvait colossale et dont il voulait faire son œuvre de prédilection. Le choix du bloc de marbre nécessaire ne se fit pas sans difficultés : il le voulait énorme. Enfin, il finit par trouver à peu près ce qu'il désirait. Lui qui avait l'inspiration aisée et la besogne prompte, il mit dix ans à parfaire son travail, dont il ne se déclarait jamais satisfait, et qu'il retouchait sans cesse. A Rome, ce fut une explosion d'enthousiasme quand il l'exposa au Vatican : mais la France resta plus réfractaire, les critiques ne furent pas épargnées à cette œuvre de longue haleine, dont la destinée aurait profondément blessé l'auteur dans sa susceptibilité orgueilleuse s'il n'était mort avant de pouvoir en souffrir.

Le Bernin avait voulu symboliser dans la statue de Louis XIV le courage surmontant les obstacles, et, pour rendre cette idée sensible, il représenta le roi gravissant un rocher escarpé. Cette conception de l'œuvre, loin de produire l'effet qu'en attendait l'auteur, fut l'objet d'une vive désapprobation, et la résolution fut prise de la modifier.

A Rome, le Bernin a laissé un *Saint-Laurent*, œuvre de ses débuts; il sculpta, dans Saint-Pierre, la chaire et le baldaquin du Souverain Pontife, et, sur le tombeau d'Urbain VIII, les figures allégoriques de la Justice et de la Charité.

Les sujets religieux fournirent également leur inspiration aux sculpteurs de la Haute Italie, parmi lesquels la manière et

(1) *La sculpture antique et moderne*, par Louis et René Ménard, p. 286. (Paris, Perrin, Editeur.)

les visées idéalistes reparaissent en honneur. Alfonso Lombardo exécute à Saint-Pierre une *Descente de Croix*, puis, pour d'autres églises, une *Résurrection du Christ*, et surtout la *Mort de la Vierge*, dont les personnages sont représentés en grandeur naturelle et où les mouvements, les gestes sont pleins de vie et de relief.

Les grandes églises de Modène possèdent les principales œuvres d'Antonio Begarelli, un *Christ au tombeau*, une *Descente de Croix*, un *Calvaire*, d'une touche sévère et émue, et le *Christ entre Marthe et Marie*.

Berlin a acquis, de cet artiste original et fécond, un autel surmonté d'un crucifix et de quatre anges, dont l'ensemble est empreint d'une grâce simple et attirante.

La fécondité d'imagination d'Andréa Riccio le fit tomber dans l'accumulation exagérée et confuse des détails. Son candélabre, qu'on admire dans l'église Saint-Antoine à Padoue, et qui mesure trois mètres et demi, est un merveilleux spécimen du style décoratif de cette époque.

Jacopo Tatti fut considéré comme le plus grand sculpteru de la Haute Italie. On trouve de lui à Rome, dans l'église Saint-Augustin, une Madone assise et tenant sur ses genoux l'Enfant-Jésus, et, dans les dômes de Florence, un *Saint-Jacques* qui, comme l'œuvre précédente, brille par la pureté de la conception et la délicate sobriété de l'exécution.

A l'époque du sac de Rome par les Français, en 1527, il s'était réfugié à Venise, où il ne tarda pas à occuper une place prépondérante, et où les élèves affluèrent de toutes parts autour de lui.

La basilique de Saint-Marc renferme les plus importantes de ses œuvres : la porte de la sacristie, pour l'exécution de laquelle il s'est inspiré du célèbre chef-d'œuvre de Ghiberti; deux reliefs d'un ensemble saisissant : la *Mise au tombeau* et la *Résurrection*. Les *Miracles de saint Marc* sont représentés en fonte dans les clôtures du chœur, et sur la balustrade de face du maître-autel sont assises de petites statues en bronze reproduisant les traits des Evangélistes.

La maîtresse œuvre de Girolamo Lombardo, « excellent sculpteur de la Casa Santa, l'auteur d'une série de bronzes très estimables qui ornent celle-ci et l'église qui la contient, l'église de la Madone, fut la fonte des quatre portes en bronze de la Casa Santa, dont les reliefs racontent dans un style rapide et animé des scènes de la vie du Seigneur. Un peu plus tard il exécuta la belle *Madone* de la façade de l'église, puis il modela sur le grand portail une série d'épisodes de l'Ancien Testament vivement et vigoureusement enlevés. Ses quatre fils l'assistèrent dans l'exécution de ce morceau de prix.[1] »

Les imitateurs de Michel-Ange, incapables de rien produire qui égalât les œuvres magistrales et tourmentées du grand homme, n'exécutèrent aucune œuvre d'inspiration chrétienne méritant d'échapper à l'oubli, qui pèse lourdement sur leurs conceptions prétentieuses et stériles.

« C'est, fait remarquer M. Wilhelm Lubke, une curieuse ironie du sort, qui classe parmi les imitateurs les plus exagérés de Michel-Ange un homme qui toute sa vie l'envia bassement et, ne pouvant l'égaler, voulut s'en venger en le dénigrant. Le Florentin Baccio Bandinelli ne manquait cependant pas de talent. Les figures des *Prophètes*, *Apôtres*, *Vertus* et autres personnifications, qu'il a sculptées dans le marbre des clôtures du chœur de Santa Maria del Fiore, fourmillent de beaux motifs ; la composition en est habilement variée et grandiose. »

(1) W. Lubke. *Essai sur l'histoire de l'Art.*

La sculpture en Allemagne

à partir du XVe siècle.

Les tailleurs de pierre qui, dès le XVe siècle, exécutent les statues destinées à l'ornementation des sépultures, ne tardent pas à prendre souci d'enlever à leurs figures leur caractère idéal et convenu pour leur donner une ressemblance plus voisine des modèles qu'ils ont sous les yeux. Et, dans leur ignorance des modèles antiques, ils communiquent à leurs conceptions un caractère primitif, mais original, et d'une note particulière. Cette impulsion ne tarde pas à se communiquer aux écoles, en particulier à celles de Tournai et de Dijon, d'où elle va rayonner, mais sans provoquer de ces œuvres saillantes qui marquent une époque de leur forte empreinte.

Les attitudes sont passionnées, parfois jusqu'à la violence, et les efforts des artistes se tournent de préférence vers la scène du Calvaire, vers les scènes de martyre. L'art reste aussi local, conserve l'accent, les caractères particuliers de son pays d'origine, au lieu de s'affiner au contact des recherches étrangères et de prendre un caractère d'ensemble. Le premier rang, dans les arts, est laissé sans conteste à la sculpture, et la peinture demeure bien loin derrière elle.

La sculpture sur bois est surtout en honneur et ses représentants trouvent principalement dans les panneaux destinés aux autels de nombreux travaux à exécuter, qui parfois atteignent des proportions considérables.

« Pour donner libre cours à leur fantaisie, les maîtres sculpteurs emploient des panneaux épais, qu'ils divisent en plusieurs petits champs profonds. Chacun de ceux-ci devient entre leurs mains une sorte de scène de théâtre en miniature, avec terrain largement développé et succession de plans perspectifs. Evidem-

ment il y a là une réminiscence des jeux dramatiques, mystères et autres, si connus à cette époque. Les figures sont à petite échelle; les antérieures se détachent souvent à plein corps du panneau; les postérieures s'enlèvent encore à haut-relief. Les statues plus importantes placées dans des niches, vierges ou saints, témoignent d'un style plastique mûrement développé, quoique calculé sur les effets de la couleur et de l'or. C'est aux mêmes préoccupations qu'il faut attribuer ces draperies agitées, bizarres, clinquantes, qui ont la prétention de copier les costumes lourds et bigarrés de l'époque à force de cassures et de reflets. Or, à mesure que la statuaire proprement dite se développe, les encadrements se font plus maigres et plus pauvres. Ce sont d'abord les formes fantastiques du dernier style flamboyant qui servent de couronnement et de bordures à chaque compartiment; puis le naturalisme envahit aussi ce domaine, et la décoration n'offre plus dès lors que de monotones entortillements de ramures et de feuilles brisées.[1] »

Parcourez l'Allemagne ; visitez ses antiques églises; les manifestations de cet art y abondent, et si vous désirez en étudier les premiers spécimens, allez en Souabe. L'autel de Tiefenbronnre présente *l'Enlèvement de sainte Madeleine* par les Anges. La cathédrale d'Ulm et le dôme de Brisach contiennent également des œuvres dignes de captiver l'attention.

La Suisse ne le cède en rien à l'Allemagne, et le maître-autel de la cathédrale de Coire nous retrace toute l'histoire de la sainte Vierge, depuis la Passion de Jésus-Christ jusqu'au Couronnement de sa divine Mère.

Sans oublier Michel Wohlgemuth, qui fut le chef de l'école de Franconie, nous devons une mention spéciale à Veit Stoss, de Cracovie, qui fut l'un des plus habiles sculpteurs sur bois de son temps. Le maître-autel de Notre-Dame, dans sa ville natale, représente le *Couronnement de la Vierge*. Forcé d'émigrer en 1496, il enrichit la ville de Nuremberg de ses productions les plus fouillées, parmi lesquelles se distingue son chef-d'œuvre, la fameuse *Couronne de roses de saint Laurent*.

(1) W. Lubke. *Essai sur l'histoire de l'Art.*

« On comprend sous ce nom une *Annonciation* en ronde bosse entourée d'une couronne de roses sculptée en bas-relief et formant une série de médaillons consacrés aux Sept Joies de la Vierge : l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Résurrection du Christ*, l'*Effusion du Saint-Esprit* et le *Couronnement de la Vierge*. Tous ces reliefs sont bien composés et d'un sentiment gracieux. Sous la couronne, le maître a sculpté un serpent tenant une pomme, symbole du péché originel ; au sommet Dieu le Père, et des anges alentour. On attribue au même artiste les *Scènes de la Vie du Christ et de la Vierge* taillées dans les volets du maître-autel de l'église paroissiale de Bamberg, ainsi que le grand *Christ en Croix* de l'église de Saint-Sébald, à Nuremberg.

» L'histoire nous a conservé les noms de deux des meilleurs sculpteurs de l'école souabe : les Joerg Syrlin, père et fils, d'Ulm. La cathédrale de cette ville doit au père ses superbes stalles du chœur, que ce maître a décorées de toute une série de bustes représentant des sages de l'antiquité, des patriarches, des prophètes, des saints et des apôtres. Son fils et successeur a sculpté en 1496 les magnifiques stalles du chœur de l'église de Blaubeuren, ainsi qu'un abat-voix pour la chaire de la cathédrale d'Ulm, qui date de 1510.[1] »

*
* *

Aux artistes qui fouillaient le bois, étaient échus les stalles de chœur et les volets d'autel. Les sculpteurs sur pierre vont, à leur tour, trouver un admirable champ où exercer leur talent sur les tombeaux, les portails, les contre-forts, les jubés et les clôtures de chœur des églises.

« La construction de la cathédrale de Stuttgart occupa les sculpteurs pendant toute la durée du XV^e^ siècle, surtout la seconde moitié. La chaire, le jubé et le portail des Apôtres portent tout un monde de statues et de reliefs, dignement conçus et d'un excellent travail. Le calvaire de l'église de Saint-

(1) W. Lubke. *Essai sur l'Histoire de l'Art.*

Léonard, à Stuttgart également, date de l'an 1501. Il représente le Christ sur la Croix, sainte Marie, saint Jean et sainte Madeleine grands comme nature. Le sentiment y est profond, la forme énergique. On retrouve les mêmes qualités dans la décoration des portails et piliers de Notre-Dame d'Esslingen, et des portails de la cathédrale d'Ulm, dans le tabernacle de celle-ci, dans les fonts-baptismaux de l'église d'Urach, enfin dans les fonts et le Saint-Sépulcre de Notre-Dame de Reutlingen.

» On compte au nombre des meilleurs ouvrages de ce genre la chaire originale du dôme de Freiberg, celle de la cathédrale de Strasbourg, celle de Saint-Etienne de Vienne, exécutée en 1512 environ et ornée d'excellents bustes des Pères de l'Eglise; puis une foule de tabernacles et de jubés, qu'il serait trop long de détailler.

» L'école de Franconie se réclame d'une des illustrations de la Renaissance allemande : Adam Kraft. Ce maître éminent passa, semble-t-il, la majeure partie de sa vie à Nuremberg, et mourut à l'hôpital de Schovabach, petite ville des environs de Nuremberg, en 1507.

» Comme tous ses contemporains, il a une manière surchargée, des draperies aux plis secs et curieusement jetés. Sa pensée est vigoureuse, son trait net; ses formes ont quelque chose de ramassé et d'un peu rude; mais il a un cœur et se laisse émouvoir. On ne connaît aucune œuvre de lui antérieure aux sept stations placées sur le chemin du cimetière de Saint-Jean; ces scènes, qui représentent en relief très saillant les *trois chutes du Christ* sous le faix de la croix, ont beaucoup de vie et une énergie d'expression vraiment saisissante. A l'entrée de ce champ de paix est un ossuaire, sur lequel Kraft a sculpté *le Christ entre les deux larrons*. Des groupes qui entouraient la croix il ne reste que les figures de la Vierge et de saint Jean, trop gravement endommagées pour qu'on puisse en juger; celle du Fils de Dieu, en meilleur état, est pleine de noblesse.

» Adam Kraft déploie une grande profondeur de sentiment dans ses scènes de la *Passion*, au tombeau de Schreyer, à l'extérieur de Saint-Sébald. Dans la *Déposition*, il nous montre Joseph d'Arimathie et Nicodème s'apprêtant à descendre la

sainte dépouille en son repos terrestre. Alors éclate toute la douleur des assistants; sainte Madeleine tombe au pied du cercueil, les mains entrelacées, et la Mère presse une dernière fois de ses lèvres les traits bien-aimés de son Fils.

» Quatre ans après, en 1496, parurent comme un reflet lointain de ces œuvres, quelques scènes isolées du Calvaire, incrustées dans le premier pilier sud-ouest de la nef de Saint-Sébald.

» De 1496 à 1500 date le grand *Tabernacle* de l'église de Saint-Laurent, qui passe pour une œuvre accomplie. Le soubassement repose sur trois figures agenouillées, représentant l'auteur et ses compagnons; de là part une haute pyramide gothique ornée de statuettes et de groupes de la Passion, et terminée par une pointe arrondie. Ce bel édifice de pierre s'élève à près de vingt mètres.

» Vers le même temps, Kraft dirigeait d'autres travaux d'église dont le plus notable paraît être le *tombeau de Pergersdorf*, à Notre-Dame : deux anges couronnent la Vierge, tout illuminée de splendeur divine; d'autres déploient les larges plis de son manteau sur les têtes de la famille Pergersdorf et des représentants de l'humanité, agenouillés à ses pieds. Il existe un autre *Couronnement de la Vierge*, exécuté de la même main, à l'entrée du chœur de Notre-Dame, et une troisième répétition de ce motif au tombeau de Landauer, dans l'église de Sainte-Egidie.

» Sur la fin de ses jours, Adam Kraft, reprenant une fois encore son thème favori, exécuta dans une chapelle du cimetière de Saint-Jean une *Déposition* composée de quinze figures grandes comme nature. Joseph d'Arimathie, sous les traits duquel il s'est représenté lui-même, tient avec émotion le cadavre sacré; les autres personnages, probablement sculptés par des apprentis, ont moins de valeur.[1] »

*
* *

Si l'Italie s'enorgueillit de Florence, l'Allemagne a le droit d'être fière de Nuremberg, dont les ouvrages en bronze sont-la

(1) W. Lubke. *Essai sur l'Histoire de l'Art.*

gloire et où l'art de la fonte est pratiqué avec un soin pieux et un succès qui ne s'est jamais démenti. La famille Vischer en a reçu la tradition comme un dépôt et se garde de le laisser péricliter.

Le grand maître de cette école de Nuremberg fut Pierre Vischer, que l'art allemand revendique à juste titre pour l'un de ses plus illustres représentants, bien que sa vie soit fort peu connue.

Le tombeau de l'archevêque Ernst, dans la cathédrale de Magdebourg, et la dalle tombale de l'évêque Jean, dans la cathédrale de Breslau, restent, en dépit de la manière un peu rude dont elles sont traitées, des œuvres de valeur, nettement caractéristiques du genre de leur auteur.

« Le tombeau de saint Sébald rendit à jamais célèbre le nom de Pierre Vischer. Ce monument fameux, auquel il travailla onze ans, de 1508 à 1519, avec ses cinq fils, marque une transformation décisive dans sa manière. En 1488 déjà, il avait présenté un premier projet d'après lequel le tombeau eût formé un simple édicule gothique à triple pyramidon, tout à fait semblable au commun des œuvres de ce genre. Grâce aux raisons, économiques ou autres, qui le lui firent abandonner, le maître eut le loisir de mûrir son idée et de lui donner une forme infiniment plus originale. Autour du sarcophage, qui existait déjà, il disposa une sorte de tabernacle à huit piles, couronné par trois baldaquins. Les reliefs qui couvrent les flancs du socle sont d'une grâce et d'une simplicité parfaites; au point de vue du style, l'art allemand n'a rien produit de plus correct. Le tabernacle repose, idée bizarre, sur des coquilles de dimensions gigantesques; à la base des piles et entre leurs pieds, sur les corniches, à la naissance des pendentifs, dans les moindres recoins, partout s'agite un monde de figurines sculptées à la perfection : lions rampants, images allégoriques des vertus cardinales et autres. Les quatre angles sont marqués par de longs candélabres, terminés en manière de monstres. Les piles elles-mêmes, évidées par des niches peu profondes, portent les statues des Apôtres, morceau capital de l'œuvre. Conçus avec grandeur et simplicité, construits et drapés avec une perfection, une noblesse qui tiennent à la fois de l'art idéal du moyen-âge et de l'art vrai de la Renaissance, les *Apôtres* de Pierre

Vischer peuvent à maints égards soutenir la comparaison avec les créations de Lorenzo Ghiberti. Sur l'un des petits côtés, l'auteur s'est représenté lui-même avec sa casquette d'homme du peuple et son tablier de cuir, faisant pendant à la statue de saint Sébald. Les piles ne se terminent pas à la manière gothique, elles portent les statuettes de douze prophètes, et le baldaquin central est couronné par l'Enfant Jésus tenant le globe céleste. »

Il faut encore citer, de Pierre Vischer, un bas-relief de la cathédrale de Ratisbonne, le *Christ consolant les sœurs de Lazare* et les deux *Couronnements de la Vierge*, sculptés l'un dans le dôme d'Erfurt, l'autre dans l'église du château de Wittemberg.

Le gouvernement bavarois, cédant à quelque inspiration ignorante et mauvaise, fit briser et vendre au prix du métal la fameuse grille de bronze que Pierre Vischer avait fondue pour un tombeau d'Augsbourg.

La sculpture en France

au XV^e^ et au XVI^e^ siècle.

L'art national, longtemps dominé et pour ainsi dire tenu en tutelle par les artistes flamands qui font les beaux jours de la cour de Charles V et qui, au siècle suivant, règnent en souverains maîtres, dans le domaine artistique, à la cour des ducs de Bourgone, se dépouille non moins difficilement de l'oppression du goût italien, implanté en France par Léonard de Vinci, qui vient y mourir, par Andrea del Sarto et Benvenuto Cellini, qui viennent y travailler pour le compte de François I^er^.

Il réussit néanmoins à émerger et à affirmer son indépendance, témoin le monument érigé à Orléans en 1457, en l'honneur

de Jeanne d'Arc, où étaient représentés, de grandeur naturelle, la Vierge, sur les genoux de laquelle est étendu le corps inanimé de son divin Fils, puis Jeanne d'Arc et Charles VII dans l'attitude de la prière.

La sculpture sur bois est la première à se développer au début du XVII^e^ siècle. Les stalles du chœur de la cathédrale de Rouen, exécutées par Philippe Viart, et celles de la cathédrale d'Amiens, sculptées par Huet Boullin et Trupin, sont des chefs-d'œuvre accomplis.

« La sculpture sur pierre, dit encore Lubke,[1] est représentée par les importants travaux entrepris à la cathédrale de Chartres. Ici déjà nous trouvons un nom d'artiste. En 1506, Jean-Texier, de Beauce, reconstruit une partie du clocher de cette église et l'orne de sculptures; puis de 1514 à 1529, date de sa mort, il exécute dans la ceinture du chœur quarante et un groupes en bas-relief, relatifs à la vie de la Vierge et du Seigneur; la série en fut continuée par ses élèves et terminée depuis 1611 par Thibauld Boudin. Ces compositions, remarquablement conservées, ont du caractère et de la vie; les têtes sont expressives, les draperies larges et souples; quelques-unes peuvent passer pour des chefs-d'œuvre d'expression : la *Vision de Saint Joachim*, le *Mariage de la Vierge*, le *Massacre des Innocents*, par exemple. Les groupes sont séparés par des ornements gothiques entremêlés de figurines d'anges, de prophètes; sur tous les pilastres, frises et moulures du soubassement, courent des arabesques d'un goût exquis : ramures, satyres, ciseaux, instruments d'art, ciselés avec une élégance et un esprit dont on ne retrouverait peut-être l'équivalent que dans les loges du Vatican.

» Les monuments les plus importants de la sculpture française à cette époque sont ses tombeaux. Dès l'an 1507, on voyait s'élever dans l'église des Carmes de Nantes le superbe mausolée dédié par Anne de Bretagne à la mémoire de son père et de sa mère, François II et Marguerite de Foix. Ce mausolée se trouve actuellement dans la cathédrale de Nantes. Les deux statues princières sont couchées sur le sarcophage, qui est de marbre

(1) *Essai sur l'histoire de l'Art.*

blanc et couvert d'une table de marbre noir ; deux anges soutiennent les coussins sur lesquels leurs têtes reposent ; seize niches en marbre rouge prises dans les flancs du sarcophage abritent des statuettes d'apôtres et de saints, et le soubassement présente des figures de pleureurs et de pleureuses sculptées dans des médaillons ; les statues des quatre *Vertus cardinales* marquent les angles. L'auteur de cette belle œuvre est Michel Colombe, dont le musée du Louvre conserve un bas-relief provenant de la chapelle de Gaillon : *Saint Michel terrassant le dragon.*

» Michel Colombe paraît être né en Bretagne avant 1431 et mort à Tours vers l'an 1512. Appelé par Marguerite d'Autriche à diriger la partie plastique de sa chère fondation de Brou, en 1511, il fut probablement empêché par la mort d'en terminer les patrons.

» Jean Juste de Tours fut un des plus grands sculpteurs de son temps en France. A la fin du XV^e^ siècle déjà, il exécutait avec son frère Antoine le charmant petit tombeau des enfants de Charles VIII, placé dans la cathédrale de Tours ; le sarcophage en marbre, tout couvert de fines arabesques, porte les statues des deux enfants, si gracieuses, si candides qu'elles semblent vivre ; de ravissants petits anges soutiennent leurs têtes sur des coussins ; d'autres gardent leurs armoiries à leurs pieds.

» En 1518, le maître mettait la dernière main au mausolée de Louis XII et d'Anne de Bretagne, dans l'église de Saint-Denis. Ce monument tout de marbre blanc, présente douze pilastres et autant d'arcades, garnies par les statues des apôtres. Le couple royal à genoux domine l'entablement ; sous la voûte, les deux princes reposent côte à côte, dans la rigidité de la mort. »

La cathédrale de Narbonne renferme de curieux spécimens de tombeaux, datant de la même époque, et le musée de Douai possède l'intéressant tombeau de Charles de Lalaing.

L'art peu à peu sort de ses langes ; animé d'un souffle large et puissant, il tend à se dégager des influences qui entravent son libre essor et à se frayer lui-même sa voie.

Le portail de la nef méridionale de Saint-Sernin, à Toulouse, le jubé, les clôtures, les stalles et d'autres travaux de Notre-Dame de Rodez sont dus au ciseau de Nicolas Bachelier.

François Gentil, si l'on en croit les anecdotiers de l'époque, après avoir été l'élève de Michel-Ange aurait habité l'Italie pendant trente ans. Le *Christ en Croix*, qu'il sculpta sur bois pour l'église Saint-Martin de Langres, est un admirable chef-d'œuvre, de nature à faire admettre pour vraie son initiation au grand art italien, sous la direction du plus sublime réprésentant de la sculpture.

« Ligier Richier qui fit aussi le voyage d'Italie, semble avoir étudié à la même source. Un dessin précis, des formes nerveuses, l'expression vive et juste, telles sont les qualités qu'on admire dans son *Calvaire* de Hatton-le-Châtel, et surtout dans le célèbre *Sépulcre de Saint-Mihiel*, au département de la Meuse. Ce groupe colossal comprend douze figures : au centre, le Christ mort, Jean et Joseph d'Arimathie ; en arrière, la Vierge défaillante, consolée par un ange, Marie-Madeleine et d'autres saints s'associant à cette scène de désolation, tandis que deux soldats, dans un coin, jouent aux dés la robe du Sauveur. A Bar-le-Duc, Ligier exécuta pour l'église de Saint-Pierre le mausolée de René de Châlons, prince d'Orange : un cadavre hideux debout sur sa tombe, la poitrine défoncée, les os crevant sous la peau, et élevant de son bras décharné le cœur du prince, enfermé dans une boîte de vermeil. On voit encore à Saint-Mihiel les fragments d'un crucifiement, qui fut peut-être son chef-d'œuvre.

» On attribue généralement à Jean Goujon, né avant 1510, mort vers 1568, le tombeau érigé par Diane de Poitiers à la mémoire de Louis de Brézé dans la cathédrale de Rouen. Deux couples de colonnes encadrent la statue équestre du sénéchal. Sur le sarcophage gît, selon la coutume du pays et du temps, le cadavre en décomposition ; Diane de Poitiers prie auprès de la tête, et la Vierge, de l'autre côté, tend avec compassion son Enfant à la veuve. Le tout en albâtre et en marbre noir, relevé de dorures. Vers la même époque, le maître dessinait les colonnes de l'orgue de Saint-Maclou, à Rouen, et travaillait au jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, dont Pierre Lescot avait donné l'architecture.

» En même temps que ce grand artiste et vraisemblablement dans les mêmes conditions, on voit se former un autre talent qui

jeta, pendant tout le XV^e^ siècle, un vif éclat sur la sculpture française. Germain Pilon naquit à Loué, près du Mans. Il fut d'abord élève de son père, un contemporain de Jean Juste et de Jean Texier; mais, s'il a su trouver parfois des accents héroïques et fiers, ce n'est pas à cette école qu'il apprit la grâce étudiée et pleine d'affectation, de ses images de femmes. Aussi habile peut-être que Jean Goujon, il n'était pas assez fortement trempé pour réagir, comme lui, contre le goût dégénéré de la cour et de ses artistes attitrés.

» Une tradition, sans fondement du reste, veut qu'il ait collaboré avec son père aux fameux *Saints de Solesmes*, dans le département de la Sarthe, qui furent terminés dans l'église de cette abbaye vers l'an 1560.

» Le nom de Germain Pilon entre dans les cadres de l'histoire avec le tombeau de François 1^er^, pour lequel il sculpta les très beaux et très purs bas-reliefs des voûtes, représentant les *Evangélistes*, des *Vertus*, des *Génies*.

» Plus tard, vers 1557, cet artiste exécuta pour la cathédrale du Mans le mausolée de Guillaume du Bellay, mutilé ne 1793, mais dont il reste la statue, les trophées, la majeure partie des reliefs et des cariatides qui soutenaient le sarcophage.

» En 1560 environ, il décora le tombeau de Henri II à Saint-Denis. Ce monument, le dernier de la grande Renaissance française, rappelle avec moins de finesse celui de Louis XII. Quatre statues marquent les angles : la *Foi*, l'*Espérance*, la *Charité*, les *Bonnes œuvres*.[1] »

Ajoutons un mot sur la sculpture dans les Pays-Bas et en Espagne pendant cette période.

Dans les Flandres, elle reste inférieure à la peinture, dont l'essor fut aussi brillant que spontané. Les occasions de se manifester et de prouver ce dont elle était capable lui firent d'ailleurs défaut. Bruges conserve précieusement le tombeau de Marie de Bourgogne, qui en 1495 fut sculpté par Jean de Baker, et, dans l'église Saint-Jacques, un mausolée en marbre, dont la

(1) W. Lubke. *Essai sur l'Histoire de l'Art.*

délicate conception n'a d'égale que la finesse du rendu, et qui passe pour un joyau de prix aux yeux des plus subtils connaisseurs.

« L'Espagne a produit bon nombre d'œuvres de sculpture, dont l'aspect général et l'esprit restent gothiques, tandis que leurs détails revêtent les caractères de la Renaissance. Tels ses maîtres-autels qui s'allongent en forme de pyramides, avec un cortège grouillant de niches, de statues et de bas-reliefs : celui de la cathédrale de Tolède, par exemple, exécuté vers l'an 1500 et tout resplendissant de couleurs et de dorures.

» Tels encore ses tombeaux, richement décorés sur toutes leurs faces et couronnés de statues, qui encadrent la figure couchée du mort.

» Les sarcophages de la Chartreuse de Miraflorès datent de l'an 1490 environ et portent la signature du sculpteur Gil de Siloë; ils gardent les restes mortels du roi Jean II, de sa femme et de l'Infant don Alonso.[1] »

La Sculpture au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle.

Dès la mort de Michel-Ange, l'art italien entre dans une période de décadence. Le naturel et la simplicité sont bannis des ateliers et des écoles. Et bien peu de sculpteurs savent déployer l'énergie nécessaire pour résister aux tendances funestes qui régissent la mode, au courant violent qui entraîne les artistes vers la recherche effrénée du pittoresque.

Stefano Maderno semble hésiter sur la limite fatale. *La Sainte-Cécile*, qu'il sculpta pour l'église du même nom, à Rome, témoigne manifestement de la perplexité de son auteur et nous révèle cette poussée du goût nouveau devant laquelle ses atermoiements le mettent à la torture.

(1) W. Lubke. *Essai sur l'Histoire de l'Art.*

La noblesse des traits et la simplicité du maintien attestent un goût pur et dénué d'afféterie. Mais pourquoi cette idée saugrenue de représenter la sainte étendue à terre, comme si l'on avait déposé son cadavre sur la dalle? L'artiste ici se laisse séduire par un sentiment faux et s'écarte de la tradition vraie, exempte de toute exagération.

Lorenzo Bernini est peut-être celui sur qui doit peser le plus lourdement la responsabilité de la propagation de ces procédés regrettables, de ce mauvais goût. Nul n'était cependant plus heureusement doué que lui, nul n'alliait à un plus haut degré de rares dispositions naturelles et une surprenante facilité du travail. C'est l'emphase qui gâte ses productions, séduisantes à première vue, mais où l'on démêle vite l'absence de toute conviction.

Son *Ravissement de Sainte Thérèse,* destiné à produire l'effet d'une peinture plutôt que celui d'une sculpture, manque de l'inspiration religieuse qui lui enlèverait son caractère matériel.

En France, les traditions du grand art sont noyées dans les erreurs où s'attardent et se complaisent les sculpteurs de l'époque, dont aucun n'affirme une individualité quelconque. Les nouveautés dans lesquelles on s'est lancé à outrance, à corps perdu, ont produit les effets les plus désastreux. Seuls le goût et la science du portrait surnagent dans ce naufrage des plus riches espérances.

Un *Saint Pierre* et une *Madeleine,* de Jacques Sarrazin, ne sont pas des œuvres saillantes, dignes d'être placées au premier plan. Mais il serait injuste de ne pas tirer d'un oubli immérité Michel Auguier, l'auteur du beau *Christ* du maître-autel de la Sorbonne.

Le grand Puget, qui est vraiment le fils de ses œuvres, puisqu'il se forma lui-même, « empoigne » par l'intensité de vie qui se dégage de ses compositions fougueuses. Si l'ordonnance de ses œuvres prête parfois, souvent même, à la critique, si la science de l'artiste se met en défaut, on sent vibrer dans son travail un enthousiasme exubérant, qui a facilement raison des résistances de ceux-là mêmes qui veulent se tenir sur la défensive.

« C'est à Gênes, sa patrie adoptive, que s'écoula sans contredit la période la plus heureuse de la vie de Puget. Il trouvait là tout ce qui féconde le génie, un beau ciel, un peuple artiste, des protecteurs puissants, un bien-être assuré. Gênes lui fit aimer la grâce.

» Le premier protecteur de Puget fut le noble Francesco Maria Sauli, d'une illustre et vieille famille où se poursuivait depuis près de deux siècles la réalisation d'une gigantesque entreprise. Comme la plupart des patriciens de Gênes, les Sauli voulaient élever à Dieu un temple qui n'appartînt qu'à eux, qui fût l'acte de foi de toute une race, et qui perpétuât dans leur famille un patrimoine de prière. Décidée en principe dès 1481, commencée en 1552, la basilique des Sauli s'élevait hors de la ville sur la colline de Carignan. Chaque génération y apportait sa pierre ou plutôt ses marbres. Quand vint le tour de Francesco Maria, l'édifice était achevé, il ne s'agissait plus que de l'embellir. La coupole reposait sur quatre piliers énormes. Daus ces piliers il creusa des niches, et dans ces niches il voulut placer des statues colossales. Mais où trouver un artiste capable d'un tel ouvrage?

» Le hasard lui offrit Pierre Puget. Le seigneur Sauli saisit l'occasion au vol. Avec une générosité que le roi de France imita beaucoup plus tard et d'assez mauvaise grâce, il engagea Puget à son service, aux appointements de trois cents livres par mois, ses ouvrages payés en sus. Quatre statues lui étaient demandées, chacune de dix pieds de haut : saint Ambroise, sainte Madeleine, saint Jean-Baptiste et saint Sébastien.

» Cette dernière est un chef-d'œuvre.

» Puget atteint la beauté morale : à travers l'enveloppe du corps, il voit l'âme, et il la voit captive dans un moule fragile, victime douloureuse, malgré son principe immortel, des souffrances d'une nature mortelle. Cette lutte des deux natures qui constitue la vie, c'est le problème toujours présent à l'esprit du grand artiste, l'idée fixe dont son cœur se sent troublé. La douleur morale naissant de l'agonie de la force physique, voilà le poëme qu'il nous chante, et voilà par où cet exécutant de premier ordre appartient à la famille des grands génies de l'hu-

manité, qui tous sont venus tour à tour répéter la même élégie. On croit n'avoir affaire qu'à une main savante ; mais cette main obéit à un cœur ému, à un esprit qui pense. Sous l'ouvrier, il y a un philosophe. Je dirai plus : si les dures matières où s'exerce sa main s'assouplissent avec tant de docilité, c'est un signe qu'une puissance intime la dirige et qu'elle reçoit son impulsion non pas du tempérament seul, mais d'un sentiment passionné qui a son principe d'action dans les profondeurs de l'âme.

» Cette fois, tout en restant fidèle à sa pensée, Puget a su trouver une force jeune, une douleur contenue. Le moule dans lequel il a jeté l'âme expirante de saint Sébastien est plein de noblesse et d'élégance....

» Puget, comme les sculpteurs de bonne trempe, était fou de sa main. L'outil l'enivrait. Non seulement il faisait trembler le marbre, mais il le faisait sourire, il le faisait pleurer, il le pétrissait en chair délicate, il le découpait en dentelle, il le fondait en filigrane.

» La chapelle intérieure de l'hôtel de l'*Albergo* possède un des plus beaux ouvrages de Puget, sa *Conception*, où le sentiment chrétien se développe et se précise.

» Pour la première fois le sculpteur se trouvait aux prises avec un type de femme, et quel type ! celui qui résume le mieux les tendresses infinies apportées au monde par le christianisme. Il avait déjà représenté l'Annonciation, la Vierge-Mère, la Fuite en Egypte, en un mot les faits humains de la vie de Marie. Mais ici, c'est ce qu'il y a de plus délicat dans le plus délicat des types de femmes, c'est la pureté divinisée au ciel. Puget puisa dans son âme croyante le sentiment intime du sujet, et il l'enveloppa de toutes les délicatesses auxquelles sa main savait plier la matière la plus dure et la plus rebelle. Il en résulte une œuvre singulièrement jeune, chaste, émue, un groupe d'une suavité pénétrante, dont les lignes montent en douce spirale, quelque chose de léger et d'aérien, un soupir mystique saisi au vol à mi-chemin de la terre et du ciel.[1] »

L'on sait dans quelles circonstances Puget brisa sa statue de

(1) Léon Lagrange, *Pierre Puget* (p. 61 et suivantes, *passim*.) Perrin, éditeur, Paris.

sainte Madeleine qu'il avait presque achevée pour compléter la décoration du sanctuaire de la famille Sauli. Il était interdit de sortir armé la nuit. Rencontré par les sbires nanti de son épée, qu'il avait conservée par mégarde, Puget fut conduit en prison. Il s'empressa de réclamer l'aide de la famille Sauli, mais par suite d'un malentendu, d'une négligence ou d'une erreur, Puget fut maintenu en prison trop longtemps à son gré. L'artiste, qui ne brillait pas par la patience, en conçut un tel dépit qu'à sa sortie il courut à son atelier, où il mit sa statue en pièces à coups de marteau.

*
* *

Pierre Legros, qui passa à Rome la majeure partie de sa vie, a produit des œuvres empreintes d'un charme délicat, mais gâtées par le maniérisme : l'église de Saint-Pierre possède de lui un *Saint-Dominique*, l'église *del Gesu* un *Saint-Ignace* et un autre groupe qui symbolise le triomphe de l'Eglise sur les hérésies.

Nicolas Coustou, né à Lyon en 1658, vit naître et se développer sa vocation parmi les travaux de son père, qui sculptait des lambris et des confessionnaux. Tout jeune encore, et trouvant trop grossier le *Saint-Etienne* de pierre qui décorait la porte de la maison natale, il entreprit de le remplacer par un bas-relief, d'une facture naïve, mais pleine de promesses, où saint Etienne est représenté à genoux sous la grêle de pierres et priant pour ses bourreaux.

Elève de son oncle Coysevox qui, lui aussi, était originaire de Lyon, il travailla sous sa direction jusqu'à vingt-trois ans, époque où il fut couronné grand prix de Rome par Colbert, qui, plein d'intérêt et de sympathie pour son talent naissant, lui donna en séance de l'Académie une accolade dont il n'était pas coutumier.

Au milieu de ses productions mondaines, Coustou exécuta la *Descente de Croix* de Notre-Dame, cette œuvre grandiose et pathétique, où l'on sent palpiter le marbre.

Certains ont prétendu que Nicolas Coustou n'était pas animé de la foi chrétienne et que, s'il allait parfois au confessionnal,

c'était uniquement en souvenir des sculptures de son père. Sa *Descente de Croix* cependant ne nous paraît avoir pu être exécutée que sous une inspiration éminemment chrétienne.

Il conservait précieusement un bénitier de marbre, œuvre de sa mère, Claudine Coysevox, dans lequel, chaque année, aux Rameaux, il renouvelait pieusement la branche de buis bénit. Un jour une visiteuse y trempa les doigts et fit le signe de la croix : « Il n'y a pas d'eau bénite, lui dit l'artiste, mais j'y ai versé plus d'une larme. Cela portera peut-être bonheur à vos enfants. »

C'est son frère, Guillaume Coustou, de vingt ans plus jeune que lui, qui sculpta les chevaux célèbres, placés primitivement à l'abreuvoir de Marly, et qui ornent maintenant les Champs-Elysées. Il a réalisé ce tour de force de faire un cheval qui se cabre à la suite d'un autre cheval qui se cabre, et qui tous deux sont des chefs-d'œuvre.

Le dernier Coustou s'appelait Guillaume, comme son père. Nous citerons de lui le fronton de Sainte-Geneviève, dont on lui a contesté, sinon l'idée première, du moins l'exécution, car il menait une vie très dissipée et, bien que signant de nombreux travaux, n'apparaissait que rarement à son atelier. Un jour même on lui dit ce mot passablement malicieux : « J'ai vu votre fronton de Sainte-Geneviève, monsieur Coustou ; et vous ? »

Edme Bouchardon, dont l'air distrait rappelait La Fontaine et faisait dire à Grenim : « Quand on pense qu'il y a un homme de génie sous cet air bête ! » a sculpté le *Christ*, la *Vierge* et les six statues d'*Apôtres* de Saint-Sulpice.

Un dénigrement systématique s'acharnait contre lui. « Le dessinateur Cochin se trouvait un jour dans une assemblée où l'on condamnait l'œuvre de Bouchardon, détail par détail. Après avoir constaté que c'était une grande et belle chose : « Eh bien, dit-il, il faut que ce Bouchardon ait été un homme extraordinaire pour avoir pu faire avec tous ces défauts une si grande et si belle œuvre. »

» Comme il parle mal ! disait-on un jour à l'Académie. Il entendit et saisit son crayon : « Je parle mal, pourquoi ? demanda-t-il à son critique : voilà ma langue. » Et montrant

son crayon, il fit en quelques traits une caricature dans la tribune aux harangues.

» Les gens du détail faisaient un crime à Bouchardon de ce qu'au lieu de partir du pied droit, son cheval partait du pied gauche. « Messieurs, leur dit le dessinateur Cochin, si vous étiez arrivés un moment plus tôt, vous l'auriez trouvé sur son pied gauche et le pied droit levé. »

« Le cheval qui avait posé pour le sculpteur quand il exécutait la statue de Louis XV, était un cheval d'Espagne très beau et très docile. On eût dit qu'il était dans le secret et qu'il savait qu'il aurait avec l'artiste sa part d'immortalité. Le cheval posait comme un homme. Bouchardon lui disait d'aller et venir, le cheval allait et venait, la tête haute, le mouvement libre et fier comme un cheval d'hippodrome qui jouerait la haute comédie.

Louis XV voulut que l'artiste fût bien payé. Il signa l'ordre de donner d'un seul coup cent mille francs à Bouchardon, et à la seconde visite il lui demanda si Alexandre se conduisait mieux avec Lysippe. « Sire, répondit Bouchardon, je crois que Votre Majesté sait encore mieux l'antiquité que moi. »

Les sculpteurs de l'époque travaillèrent presque tous un peu pour l'Eglise, mais sans produire d'œuvres de réel mérite. Citons entre autres : Jean-Baptiste le moine, dont Diderot disait : « Il a beau se frapper le front, il n'y a personne, » et qui pourtant ne manquait pas de talent. Pajou plus connu par sa statue de Buffon, à propos de laquelle Sedaine lui composa un remerciement de la part de tous les animaux.

Falconet a sculpté saint Ambroise fermant les portes de l'église à Théodose. « Si on l'eût mis à la porte de Notre-Dame, a écrit M. Arsène Houssaye, il aurait empêché tout le monde d'y entrer, tant son bras étendu, tant sa colère, tant son apostrophe eussent effrayé ceux qui vont chercher la paix dans l'église. »

« Houdon est la dernière expression du XVIII^e^ siècle.

» On lui demanda pour l'église des Chartreux une statue colossale de Saint-Bruno. Il représenta le pieux fondateur sous le costume du cénobite, incliné par cette humilité chrétienne qui courbe le front d'autant plus bas que l'âme s'élève plus haut.

Le sentiment tout divin de Le Sueur avait pénétré cette belle figure. Cette statue est historique par son grand air de vérité, mais surtout par un mot de Clément XIV : « Elle parlerait, disait le pape, si la règle de son ordre ne lui prescrivait le silence. »

» Dans cette existence d'artiste qui a presque fait le tour d'un siècle, je cherche en vain les pages dramatiques. Houdon, le sculpteur de son temps, a souvent vécu hors de son temps; mais il ne traversa pas la révolution sans voir la tempête. Toutes les royautés étaient à l'index, Houdon fut dénoncé par quelques profanateurs de marbre. On l'enferma à Saint-Lazare, on le traduisit devant le tribunal révolutionnaire. « De quoi suis-je coupable? » demanda Houdon au président. L'accusateur public raconta que le ci-devant ami du roi voulait perpétuer le culte des saints. La preuve, c'est que Houdon avait été surpris devant une sainte Scholastique. Le sculpteur partit d'un éclat de rire. « Ce n'est pas sainte Scholastique; c'est la Scolastique, c'est la Philosophie. — Mais la couronne de martyr qu'elle a sur le front? — C'est justement le signe distinctif de la Philosophie, depuis Socrate qui a bu la ciguë jusqu'aux philosophes de nos jours auxquels on refuse un tombeau. »

Houdon, qui parlait mieux avec son ciseau qu'avec sa rhétorique, fut pourtant sauvé par son éloquence.

La sculpture au XIXe siècle.

Une des premières places, dans l'histoire artistique de ce siècle, revient par droit de talent, au grand Danois Bertel Thornvaldsen, dont les *Apôtres*, à Notre-Dame de Copenhague, constituent une œuvre remarquable, d'une interprétation classique.

Philippe-Henri Lemaire (1798-1880) a sculpté le fronton

colossal de l'église de la Madeleine : *le Christ accordant à sainte Madeleine le pardon de ses fautes.*

Plus rude est l'auteur du vigoureux haut relief de l'arc de triomphe de l'Etoile qu'on appelle couramment le *Départ*, où les Volontaires de 1792 paraissent s'élancer de leur socle, tant leur élan est impétueux et vivant. Il a composé un *Christ en croix*, actuellement au Louvre, qui est une œuvre très impressionnante.

L'église Saint-Vincent de Paul possède une *Vierge*, de Carrier-Belleuse, dans laquelle se retrouvent de grandes qualités d'énergie et de simplicité.

Les œuvres vraiment fortes traitant des sujets religieux font défaut à cette époque, que ses tendances ultra-réalistes poussent vers les sujets de genre léger et même vers la mythologie.

La sculpture paraît être, actuellement, dans une période de marasme et de piétinement sur place, sans savoir vers quels genres s'orienter.

L'engouement pour le réalisme outrancier ne paraît pas avoir grande chance de lui infuser une vigueur nouvelle et semble bon tout au plus à lui procurer les succès faciles d'une vogue sans lendemain. Les sujets chrétiens, par leur grandeur, par la difficulté de leur exécution, par la hauteur où doit planer l'inspiration qui s'acharne à les reproduire, nous semblent une mine féconde pour les sculpteurs que hante le souci du grand art. Et les artistes qui tenteront cette difficile entreprise auront bien mérité en travaillant pour l'éducation et l'édification des peuples.

La fin du XIX^{e} siècle, quoiqu'elle semble adonnée à des préoccupations plus vulgaires, voit néanmoins parfois renaître « l'art des âges de la foi » dans des œuvres empreintes d'un sentiment noble et sincère.

En 1894, au salon des Champs-Elysées, à Paris, l'éminent sculpteur Croisy a exposé une œuvre maîtresse, un calvaire colossal, destiné à un cimetière de Russie, qui a fait l'émerveillement de beaucoup et forcé l'attention de tous.

Un Christ de cinq mètres de hauteur se dresse sur un bloc de pierre fruste, donnant l'illusion parfaite d'un rocher naturel. Il semble impossible que ce sujet, tant de fois traité, puisse

favoriser l'expansion d'un talent original et donner lieu à une manière nouvelle et suggestive en ces temps où il est de bon goût de se dire et de se croire blasé. M. Croisy a réalisé ce tour de force de rompre avec la routine, tout en se conformant scrupuleusement aux données historiques et sans verser dans la recherche de l'effet. L'angoisse de souffrance qui contracte la figure du Christ y laisse néannoins transparaître la bonté suave et la douce pitié de Celui qui a tant aimé les hommes.

Au pied de la Croix se dressent deux figures admirables, réalisant un groupe imposant, harmonieux. « A droite, écrit M. Maurice Thiéry, saint Jean, le disciple bien-aimé, comprime sa poitrine d'une main, tandis que l'autre est levée d'un geste superbe vers le divin crucifié. Il semble dire à celui qui repose dans la tombe : « Dors en paix, car voici le Rédempteur. »

» Cette figure de saint Jean est de la plus belle venue et d'une grande noblesse. Mais la statue de la Mère du Sauveur, placée à gauche et faisant pendant, attire davantage l'attention. Abîmée dans sa douleur, Marie a les mains jointes, les yeux au ciel, avec une expression de suprême angoisse maternelle.

» A signaler aussi l'idée mystique qui se dégage du Calvaire de M. Croisy. Les proportions du monument ont permis à l'artiste d'exprimer complètement sa pensée. La partie supérieure, le Christ immolé, représente l'idée céleste, tandis que la partie inférieure, sa Mère, personnifiant la souffrance, indique, avec saint Jean, l'idée terrestre. »

Les contempteurs de l'art sévère proclament hautement que c'en est fait de lui, qu'il s'est « industrialisé » et sommeille à jamais dans l'oubli de ses traditions glorieuses. Qui sait? L'art qui est capable d'inspirer des œuvres magistrales comme le Calvaire de Croisy, n'a pas dit son dernier mot.

L'Architecture.

L'étude des monuments, en dehors de l'attrait qu'elle offre, présente un intérêt de premier ordre, et l'histoire de l'architecture dans ses pages de pierre, nous retrace, en caractères indélébiles, l'histoire des peuples et des nations, nous raconte leur marche ascendante, nous fait assister à leur décadence lente ou précipitée. Offrant moins de prise aux injures du temps, les temples restent debout, quand tout s'écroule, pour redire aux générations à venir l'histoire des générations passées.

Le développement du christianisme se suit pas à pas, son influence bienfaisante est visible, dans les monuments qui furent érigés sous son inspiration. L'unité qui préside à leur conception excite autant notre admiration que l'harmonieuse et infinie variété des détails. En eux s'allie l'expression mystique, qui est le beau surnaturel, avec le beau naturel, dont les règles sont immuables. Ce double caractère, nous le retrouverons dans les types prodigieusement variés des édifices sortis de terre en l'honneur du vrai Dieu.

Au début de la rapide revue que nous allons en faire, il est impossible de ne pas dire un mot des catacombes, où les premiers chrétiens, en butte à des haines implacables, se cachaient eux-mêmes et cachaient leurs morts.

Les vivants y étaient à l'étroit, et mesuraient parcimonieusement la place aux cadavres, dans ces galeries resserrées, où des lucernaires, creusés à trop grande distance l'un de l'autre, ne laissaient arriver qu'un air insuffisant et filtrer qu'une pâle lumière, entre les murs sombres dans lesquels étaient creusés des trous plus sombres encore, que l'on fermait, après y avoir placé le cadavre. Pour les évêques et les martyrs, ces trous s'élargissaient et devenaient des chambres ornées de peintures naïvement symboliques.

« Les peintures timides des chapelles et des cryptes, écrit M. Wilhelm Lubke, n'apaisent point l'aspect sévère et triste des catacombes. Au contraire, elles l'accentuent par le contraste. Rien ne saurait donner une idée plus poignante de l'existence des premiers chrétiens que ces souterrains. On croit les voir, ces persécutés de la foi, parcourant, à la faible clarté des torches, les couloirs où ils ensevelissent hâtivement leurs morts. On les voit, agenouillés devant les tombeaux des martyrs et des saints, cherchant dans l'exemple et dans la prière la force de souffrir, de mourir à leur tour.

» Ce qui frappe surtout dans les catacombes, c'est leur aspect désolé, dénudé; c'est le manque presque absolu de toute recherche, de toute intention artistique. Il y a loin, des nécropoles spacieuses, clairement ordonnées, de l'antiquité, à ce monde chaotique de couloirs irréguliers et ténébreux; de leurs riches sculptures, de leurs peintures élégantes et coquettes à la rude austérité du tuf noir, à peine éclairci par les reflets timides de quelques fresques qui font tache aux plafonds. La vie austère des premiers chrétiens, le caractère intime et pur de leur culte, leur complet détachement des choses de ce monde, restent inscrits pour les siècles dans l'obscurité des catacombes. »

Mais des profondeurs sombres où se cachait le christianisme persécuté, le voici qui conquiert de haute lutte le droit de célébrer au grand jour, dans des temples publics, les cérémonies de son culte.

Las de trembler devant les investigations de leurs bourreaux les chrétiens mettent en œuvre l'énergie dont ils ne trouvaient pas l'emploi dans les catacombes, et de toutes parts sont

construites ou aménagées des basiliques. Il leur répugnait de se servir des temples païens délaissés. De préférence, ils adoptèrent et transformèrent à leur usage les édifices où se traitaient les affaires et où l'on rendait la justice, et ils en tirèrent le meilleur parti possible.

Ces bâtiments, de forme généralement oblongue, se prêtaient facilement aux différentes transformations qu'il était urgent de leur faire subir. Les nefs latérales recevaient, l'une les femmes, l'autre les hommes; celle du milieu surélevée quelque peu, devenait le sanctuaire où se dressait l'autel. Un jour vint, où la forme primitivement admise fut modifiée dans le but d'arriver à figurer une croix.

L'extérieur de ces basiliques affectées aux cérémonies chrétiennes est souvent nu et délabré, tandis qu'à l'intérieur l'or, les pierres précieuses, le granit et le porphyre s'accumulent avec une prodigalité inouïe.

« La basilique de Sainte-Marie-Majeure, dit M. Quatremère de Quincy, présente le plus riche, le plus grand et le plus bel ensemble, le plus beau modèle enfin que l'architecture puisse proposer à nos intérieurs d'églises; une suite de belles colonnes ioniques en marbre blanc, rangées sur deux lignes de dix-huit chacune, y forme trois nefs, dont celle du milieu est la plus large comme la plus haute. » Cette église renferme la crèche ou le berceau de Jésus-Christ, qu'on expose tous les ans, à la messe de minuit de la fête de Noël; elle offre un ensemble d'un charme indicible, en même temps qu'elle frappe par son côté grandiose. Taine ne tarissait pas d'éloges à son sujet : sa grande nef surtout l'enthousiasmait : « Chacune de ces colonnes, écrivait-il, nue et polie, sans autre ornement que les délicates courbures de son petit chapiteau, est d'une beauté saine et charmante. On sent là tout le bon sens et tout l'agrément de la vraie construction naturelle, la file des troncs d'arbres qui portent des poutres posées à plat et qui font promenoir. »

Période byzantine.

Sainte-Sophie de Constantinople, à laquelle Justinien fit travailler dix mille hommes, s'écriant avec orgueil, quand il vit achevée l'œuvre à laquelle il s'était voué : « Salomon, je t'ai vaincu! » Sainte-Sophie ne brille ni par des proportions colossales, ni par l'éclat de son extérieur, que déparent les quatre minarets dont les Turcs l'ont flanquée et les échoppes ou boutiques parasites qui se sont attachées à ses flancs. Mais quand l'esprit fait abstraction de ces superfétations, il rend hommage au génie qui a imaginé et réalisé cette œuvre séduisante.

Et si l'on pénètre dans l'intérieur, c'est tout de suite un enchantement. Les mutilations que lui ont fait subir les musulmans dans leur zèle aveugle, n'ont pu faire disparaître toutes les pierres qui sertissaient ce bijou de prix. Tribunes, galeries, portiques, tout est ravissant, tout est de premier ordre, et « les quatre gigantesques chérubins des pendentifs, dont les six ailes multicolores palpitent à travers le scintillement des cubes de cristal doré, et dont on a caché les têtes, qui forment le centre de ce tourbillon de plumes, sous une large rosace d'or, la reproduction du visage humain étant en horreur aux musulmans,[1] » nous font amèrement regretter que les merveilleuses mosaïques sur fond d'or qui ornaient cette église ne soient point parvenues jusqu'à nous.

L'église de Saint-Vital, à Ravenne, est contemporaine de Sainte-Sophie. Ravenne était, au VI^e^ siècle, la seconde ville d'Italie; toutefois son architecture, bien que fortement imprégnée de l'antique, ne tarda pas à perdre de sa vigueur au contact et sous l'influence des byzantins.

(1) Théophile Gautier.

Cette église, qui est un des plus curieux monuments de l'art chrétien, affecte la forme octogonale, et n'atteint pas non plus de grandioses proportions ; mais ses mosaïques et ses revêtements en marbre, dont les plus beaux spécimens figurent dans le chœur, sont d'une richesse inouïe et d'un travail étonnant de délicatesse.

Pour en finir avec l'influence byzantine, nous devons parler de la merveille de Venise, l'église Saint-Marc, qui n'est qu'une reproduction, non rigoureusement servile, il est vrai, de Sainte-Sophie. Pour donner de ce monument une idée en rapport avec sa beauté, nous ne pouvons mieux faire que de laisser la parole à Théophile Gautier, le consciencieux ciseleur de phrases qui a le mieux saisi et exprimé les nuances finement délicates de l'art byzantin : « Saint-Marc, a-t-il écrit, c'est Sainte-Sophie en miniature, une réduction sur l'échelle d'un pouce pour pied de la basilique de Justinien. Rien d'étonnant à cela d'ailleurs : Venise, qu'une mer étroite sépare à peine de la Grèce, vécut toujours dans la familiarité de l'Orient, et ses architectes ont dû chercher à reproduire le type de l'église qui passait pour la plus belle et la plus riche de la chrétienté. Saint-Marc a été commencé en 979, sous le doge Pierre Orséolo, et ses constructeurs avaient pu voir Sainte-Sophie dans toute son intégrité et sa splendeur, bien avant qu'elle eût été profanée par Mahomet II, événement qui, du reste, n'arriva qu'en 1453. »

L'extérieur seul mérite un examen attentif et suffit pour provoquer l'étonnement des moins compétents en art comme des moins sensibles aux beautés esthétiques. La façade est percée de sept porches où les marbres les plus riches luttent avec les métaux les plus précieux.

« La porte centrale, écrit Théophile Gautier, dont le contour entaille la balustrade de marbre qui règne au-dessus des autres arcades, est, comme cela devait être, plus riche et plus ornée que les autres. Outre la masse de colonnes en marbre antique qui l'appuient et lui donnent de l'importance, trois cordons d'ornements sculptés, fouillés et découpés avec une patience merveilleuse, dessinent très fermement son arc par leur saillie.

C'est au-dessus de cette porte, sur la galerie qui fait le tour de l'église, que sont placés, ayant pour socles des piliers antiques, les célèbres chevaux de Lysippe, qui ont orné un instant l'arc de triomphe du Carrousel, à Paris. Des mosaïques sur fond d'or brillent sur tous ces porches, au milieu d'émaux et de figures de toute sorte qui se prolongent sur les autres faces de l'église, en si grand nombre que nous ne pouvons suivre notre guide dans le détail qu'il en fait.

» Entrons maintenant dans la basilique. Rien ne peut se comparer à Saint-Marc de Venise, ni Cologne, ni Strasbourg, ni Séville, ni Cordoue avec sa mosquée : c'est un effet surprenant et magique. La première impression est celle d'une caverne d'or incrustée de pierreries, splendide et sombre, à la fois étincelant et mystérieuse.

» Les coupoles, les voûtes, les architraves, les murailles sont recouvertes de petits cubes de cristal doré, d'un éclat inaltérable, où la lumière frissonne comme sur les écailles d'un poisson, et qui servent de champ à l'inépuisable fantaisie des mosaïstes. Où le fond d'or s'arrête, à hauteur de la colonne, commence un revêtement des marbres les plus précieux et les plus variés. De la voûte descend une grande lampe en forme de croix à quatre branches, à pointes fleurdelisées, suspendue à une boule d'or découpée en filigrane, d'un effet merveilleux quand elle est allumée.

» Au fond se déploie le chœur, avec son autel qu'on entrevoit sous un dais, entre quatre colonnes de marbre grec ciselées comme un ivoire chinois par de patientes mains, qui y ont inscrit toute l'histoire de l'Ancien Testament en figurines hautes de quelques pouces. Le retable de cet autel est un fouillis éblouissant d'émaux, de camées, de nielles, de perles, de grenats, de saphirs, de découpures d'or et d'argent, un tableau de pierreries représentant des scènes de la vie de saint Marc. Il a été fait à Constantinople en 976. Enfin, dans la rondeur du cul de four, qui reluit vaguement derrière le grand autel, se dessine le Rédempteur sous une figure gigantesque et disproportionnée, pour marquer, suivant l'usage byzantin, la distance du Fils de Dieu à la faible créature. »

En France, Périgueux possède une église, Saint-Front, calquée sur Saint-Marc, mais avec la splendide décoration de cette dernière en moins. L'ensemble en est plutôt nu et l'œil n'y entrevoit de toutes parts que surfaces géométriques, sans aucune de ces décorations pompeuses si en honneur chez les byzantins. Mais, en dépit de cette sobriété, qui parfois même confine à la vulgarité, cette église revêt un cachet de grandeur indéniable.

Les constructions à coupoles ont vécu, et nous voici dans une période de transition, de transformation, dont la cathédrale d'Angoulême nous offre le plus intéressant modèle, car en elles se trouvent rassemblés le style alors en honneur et les promesses d'un genre nouveau qui s'essaie et cherche sa formule. En elles se combinent, sans s'amalgamer, les formes byzantine et romane, et ces éléments hétérogènes réussissent néanmoins à produire sur les spectateurs une impression de puissance, alourdie il est vrai, mais réelle.

Période Romane.

L'ARCHITECTURE romane date du XI^e^ siècle, et ses premières manifestations eurent pour théâtre les innombrables constructions religieuses sortant alors de terre comme par enchantement, sous l'impulsion de la joie délirante de ceux qui, après avoir cru que l'an mille verrait la fin du monde, s'ingéniaient à manifester hautement leur reconnaissance et leur bonheur de vivre.

L'uniformité n'est pas la caractéristique de cette époque, où, si l'ensemble se reconnaît à la méthode mise alors en honneur, des divergences considérables se remarquent d'une province à une autre. Les populations, non fusionnées, et cantonnées dans leurs pays d'origine, gardent leurs mœurs et leurs traditions propres, sans se laisser envahir par les influences exté-

rieures. Aussi les variétés d'églises sont-elles innombrables à cette époque, à tel point qu'il ne serait pas possible d'en établir une classification raisonnée et logique.

Dans le midi, les voûtes telles que les comprennent les architectes romans offrent un avantage appréciable. Les églises, ne recevant plus leur lumière d'en haut, ne sont plus éclairées que par les côtés. L'ombre certes y est plus intense, plus difficile à vaincre; mais, en revanche, la fraîcheur y est délicieuse, ce qui n'est pas un avantage à dédaigner dans ces régions où le soleil devient souvent intolérable.

De lourds clochers viennent, par leur masse écrasée, enlever aux édifices tout caractère de svelte élégance, et les façades rectilignes ne seraient pas de nature à corriger cette impression de dénûment, si les portails ne se décoraient à profusion de statues et d'ornements sculptés.

L'église de Saint-Etienne, à Caen, dont la construction remonte à Guillaume le Conquérant, a été conçue dans cette forme austère. L'intérieur a subi, incontestablement, des modifications et des remaniements. Mais l'extérieur suffit à nous donner une idée aussi exacte que possible de la méthode sévère des architectes romans.

Trois portes donnent accès dans l'intérieur, encadrées par quatre sol ides contreforts au-dessus desquels se dressent, aux deux extrémités, deux clochers dont la masse trapue est surmontée de deux flèches de pierre, entourées chacune de huit clochetons. Ces clochers sont percés de deux lignes de grandes baies, dont l'ensemble ne suffit pas à donner à l'œuvre un caractère moins sombre.

La cathédrale du Puy conserve, elle aussi, un aspect peu engageant. De tous les points de la ville, l'œil en aperçoit la masse colossale, bizarre et hardie, dressée sur la colline, qu'elle semble écraser de son poids. Trois riantes vallées s'ouvrent à ses pieds, et la ville se dessine au dessous d'elle en pittoresque amphithéâtre. Le sentiment de notre petitesse nous étreint devant cette œuvre imposante.

L'intérieur en a été défiguré avec une regrettable inconscience, mais, tel qu'il est, il laisse dans l'âme du visiteur une profonde

empreinte, et sa mystérieuse obscurité vous donne un frisson mélancolique. Cette œuvre, tellement vaste qu'elle déborde le plateau sur lequel elle s'élève et que le portail s'ouvre sur le penchant de la colline, s'impose à l'admiration de tous.

« Une singularité de l'église du Puy, c'est qu'on n'en peut sortir par la façade, écrit M. André Lefèvre. Les deux premières travées, qui se trouvent en surplomb, portent sur de solides voûtes, dont l'ouverture constitue le grand portail. Un vaste escalier, vraie église ascendante coupée en trois nefs par d'énormes piliers et bordée de chapelles qui communiquent avec de larges paliers correspondant aux travées, donne accès dans l'église supérieure. »

C'est là une de ces singularités de construction qui déroutent au premier aspect, mais qui, vues en détail, nous forcent à admirer l'ingéniosité des architectes et le savoir minutieux des ouvriers qui faisaient reproduire à la pierre toutes les inspirations de leur génie sans cesse en éveil.

Ceux qui veulent à tout prix que l'unité du plan soit l'indispensable pierre de touche d'une œuvre architecturale trouveront, dans la cathédrale du Mans, matière à exercer les acerbes critiques que leur inspire une intransigeance hors de raison.

Sans aller jusqu'à approuver, comme certains le font, cette juxtaposition de plusieurs styles, sous ce prétexte un peu spécieux qu'elle permet d'établir entre eux des parallèles instructifs, nous ne pouvons pas ne pas convenir que ce mélange, disparate à coup sûr pour l'œil exercé des érudits, n'offre rien de choquant pour le spectateur ordinaire, jugeant en toute ingénuité.

Plusieurs fois rebâtie, car le temps vient à bout de tout, même des constructions les plus solidement édifiées, même de celles qui paraissent appelées à braver impunément ses injures, la cathédrale du Mans, telle qu'elle est venue jusqu'à nous, offre des proportions qu'il est intéressant de noter.

Si nous nous en rapportons à *l'Encyclopédie* de l'abbé Migne, « elle occupe une superficie de cinq mille mètres,

en y comprenant les murs et les supports. La nef forme un parallélograme rectangle d'une longueur de cinquante-huit mètres sur vingt-quatre mètres de largeur, y compris les bas côtés qui sont séparés du corps principal par un double rang de colonnes massives. Le chœur, avec ses latéraux, divisés par un rang circulaire de colonnes, présente une largeur de trente-deux mètres sur quarante-quatre de profondeur. La hauteur atteint trente-quatre mètres. Onze chapelles, ayant environ onze mètres de profondeur sur cinq de largeur, occupent le pourtour du chœur. Enfin, la totalité de l'édifice offre, du grand portail d'entrée à l'extrémité de la dernière chapelle, une longueur d'environ cent cinquante mètres. »

C'est la plus grande dimension connue : la cathédrale de Reims ne dépasse pas cent quarante-huit mètres et celle d'Amiens n'en atteint que cent trente-huit. Il reste donc, en dépit de l'obscurité qui plane sur son histoire, en dépit des défectuosités d'exécution sur lesquelles il serait injuste de s'appesantir, une œuvre curieuse, sinon originale, dans l'assemblage hybride des parties successives qui la composent.

La cathédrale de Poitiers mérite, elle aussi, une mention spéciale. Si cette église fut achevée, elle le dut à la persévérance de ceux qui l'avaient entreprise, à leur ardeur, que nulle déception ne put ralentir. Car la fatalité semblait s'acharner contre eux. Entrevoyaient-ils l'heure où leurs efforts allaient être couronnés d'un plein succès, l'incendie ou les déprédations des barbares réduisaient leur œuvre à néant. C'était comme une gageure. Et la chose n'offre rien d'étonnant pour ceux qui ont étudié ces époques troublées où l'art ne trouvait pas grâce devant une cupidité insatiable. Plus une cathédrale était somptueuse, plus elle courait de risques.

Le long laps de temps qui s'écoula entre son entreprise et son achèvement explique les modifications apportées de ci de là à la conception primitive, qui, en certaines parties du moins, subit une déviation complète, à tel point qu'il est parfois difficile d'y démêler la pensée des premiers auteurs. On y trouve même des parties qui n'ont été exécutées qu'au XIV^{e}, voire au XV^{e} siècle.

Ce n'est pas que sa construction, en elle-même, présente quelque aspect nouveau et saillant. L'intérieur offre tous les caractères de la pure époque romane, mais sans rien qui mérite qu'on s'y arrête.

Une chose étonne, nous pourrions même dire, contrarie : piliers et colonnes sont recouverts d'une série de couleurs, que plusieurs admirent sous le nom prétentieux de polychromie, mais que nous nous obstinons à considérer comme un pur bariolage, dont l'effet est tout autre que celui qu'en attendaient les partisans de cette reconstitution nullement heureuse, malgré sa vraisemblance.

De beaucoup nous préférons, comme œuvre d'art sincère, l'élégante lanterne du chœur, dont les divers étages offrent un aspect pittoresque, peu commun.

Jadis toutes les fenêtres étaient ornées de vitraux pieux, dont il ne reste malheureusement qu'une faible partie. Le reste a disparu lors des dévastations fanatiques que les protestants et enviaient la beauté. La façade a mis à contribution toutes les ressources du *roman fleuri*, ainsi appelé parce que son fouillis permettait de donner libre cours aux motifs de décoration les plus variés et les plus compliqués.
accomplirent dans les églises catholiques dont ils réprouvaient

Du seuil au faîte, le portail est admirablement sculpté. La fantaisie des artistes s'y est donné libre cours et a réalisé des merveilles; personnages et animaux y sont représentés à profusion, et les deux tourelles, à toits imbriqués, qui couronnent le tout, ne sont nullement indignes du reste de l'œuvre, pas plus que le Christ sculpté dans le fronton supérieur. Jamais ce style, exquis malgré son affectation, n'a pu produire de dentelle de pierres plus délicatement ajourée.

Les amateurs de ce genre portent encore leurs préférences sur l'église de Saint-Gilles, qui fut loin d'être jamais réalisée selon le plan gigantesque de l'architecte et qui par contre fut mutilée d'une façon désastreuse. Les parties qui en ont survécu font cruellement regretter qu'elle ne se soit pas conservée dans son intégrité. Une crypte se distinguant par un éclairage largement distribué, un escalier tournant connu dans l'histoire

Les portails et la clôture du chœur.... (P. 143.)

archéologique sous le nom caractéristique de *Vis de Saint-Gilles*, voilà ce qui fait l'étonnement des visiteurs, mais surtout le portail, ouvragé d'une façon inexprimable. Bas-reliefs, frises et statues s'y disputent la place. Et l'imagination des ouvriers y a enfanté des plantes chimériques et des animaux fabuleux, dont la complexité et l'enchevêtrement stupéfient. C'est une débauche de fantaisies, parfois même extravagantes.

« Il semble, écrit M. Mérimée, qu'on ait pris à tâche de ne pas laisser une seule partie lisse. Des débris de cette façade on pourrait décorer dix édifices somptueux. Devant tant de richesses prodiguées avec une profusion inouïe, le spectateur, ébloui d'abord, attiré de tous les côtés à la fois, et ne sachant où arrêter ses regards, a peine à reconnaître les formes générales. »

Nous pourrions encore citer en France quelques types du même style, mais, outre que nous serions de la sorte nécessairement entraînés à des redites, que la combinaison des divers genres en rend difficile la distinction et oblige à des comparaisons trop ardues, trop techniques, n'ayant de valeur que pour les seuls initiés, nous sortirions du cadre étroit que nous nous sommes ici tracé.

*
* *

En Allemagne, le développement rapide de la civilisation offrait à l'architecture romane un champ bien préparé où elle se hâta de semer des constructions qui reproduisent ses qualités et ses défauts, dont le moindre n'est pas l'absence d'une pensée maîtresse à laquelle tout se subordonne. Les cathédrales de Trèves et de Spire incarnent surtout cette façon de comprendre les édifices religieux : « Comme les cathédrales de Worms, de Bonn et de Mayence, celle de Spire appartient à la famille des églises à deux absides, magnifiques fleurs de la première architecture du moyen âge, qui sont rares dans toute l'Europe et qui semblent s'épanouir de préférence aux bords du Rhin. »

On n'y trouve point de ces façades dont les multiples ciselures sont un enchantement, souvent même on n'y trouve point de façade du tout, et les entrées se font par les portails latéraux.

Comme beaucoup d'autres, la cathédrale de Spire a souffert des déprédations; en particulier, les soldats français de l'armée de Boufflers lui ont, en 1689, détruit deux des clochers qui flanquaient ses coupoles.

« L'intérieur, écrit M. André Lefèvre, présente un aspect sévère. Douze piliers carrés séparent la haute et large nef des deux latéraux. Au milieu de la nef on aperçoit à terre quatre roses de pierre qui marquent la place où saint Bernard prêcha la croisade en 1146, avec tant d'éloquence que l'empereur Conrad III se croisa immédiatement. Une dizaine de marches conduisent · nef au chœur du roi, sous lequel se trouve le caveau impérial. » Neuf empereurs ont été enterrés là.

La cathédrale de Tournai, qui est incontestablement un des plus importants monuments religieux de la Belgique, procède de la même école. Ses superbes vitraux font l'admiration de tous; mais que de sujets d'émerveillement dans toutes les parties de cette belle œuvre, les bas côtés, la nef, les voûtes, les galeries! Ses cinq clochers sont aussi d'une facture analogue à celle qui fut en honneur sur les bords du Rhin. Les récentes restaurations qu'elle a subies, bien qu'elles dénotent une entente intelligente dans la partie, n'ont pu parvenir à effacer et atténuent à peine le dualisme de style qui laisse néanmoins un caractère imposant à cette masse architecturale.

Citons encore M. Andrê Lefèvre, qui paraît tenir en haute estime l'église de la capitale du Tournaisis :

« La cathédrale de Tournai est un vaste et admirable édifice de cent vingt-quatre mètres de long sur soixante-neuf au transept, vingt-sept à la nef, et sur trente-trois de haut au chœur. Son aspect général est roman. Rien de plus original que ces arcades en fer à cheval soutenues par des piliers trapus; le second étage de la nef forme galerie au-dessus des collatéraux.... Une ceinture majestueuse de colonnes byzantines, élancées au rez-de-chaussée, courtes à l'étage supérieur, couronnées de cintres surhaussés, décorent le transept profond. Les claires-voies à nervures saillantes se relient par un grand arc brisé aux lancettes d'un superbe chœur gothique

plein du rayonnement de riches verrières modernes, qui égale en hardiesse et en étendue celui de Cologne. L'église, en forme de croix grecque, est surmontée de cinq clochers symétriques.[1] »

Il serait injuste de clore l'histoire de cette période de transition de la Belgique, qui, pour les œuvres romanes, rivalise avec la France et l'Allemagne, sans citer l'admirable chœur de l'église Saint-Martin, d'Ypres, et aussi Sainte-Walburge, dominée par une tour hardie qui ne mesure pas moins de cent mètres.

*
* *

En Angleterre, le style roman ne s'acclimata qu'à l'époque des incursions normandes : là non plus il ne sut se dégager des impressions extérieures ni se libérer de tout esclavage; de là sortit un art composite toujours en tutelle, qui ne peut mettre en ligne aucune innovation personnelle et vraiment remarquable,

L'Italie, au XI[e] siècle, échappant à la barbarie qui l'étreignait, s'arrache à l'ornière, en même temps que la foi renaît plus lumineuse et plus vivace. La rivalité des villes qui se disputent la prééminence sert les intérêts du beau, qui prend un nouvel et plus vigoureux essor. Mais Pise réussit à se mettre au premier rang.

La prépondérance que lui assure la prospérité enviée de son commerce, elle la veut maintenir dans les manifestations de la pensée. Elle peuple la vaste solitude d'une de ses places publiques de quatre chefs-d'œuvre, dont un seul suffirait à l'illustration d'une cité : le Dôme, le Baptistère, la Tour penchée et le cloître du *Campo Santo*.

Quelle évocation instructive que celle de la Pise antique et quelle différence avec la Pise de nos jours! La décadence est profonde, et l'imagination doit faire un violent effort pour se représenter les splendeurs de jadis.

Le temps n'est plus où la grande et orgueilleuse cité, après avoir vaincu les Siciliens, en 1063, consacrait à élever le Dôme les trophées artistiques rapportés par ses soldats victorieux.

(1) André Lefèvre, *Merveilles de l'Architecture*. (Hachette, éditeur, Paris).

En 1087, une basilique grandiose surgit de terre, où les marbres les plus riches s'assemblent et enfantent des merveilles.

« Toutes les formes antiques, a écrit M. Taine, y reparaissent, mais remaniées. Les colonnes extérieures du temple grec sont réduites, multipliées, élevées en l'air, et du soutien ont passé à l'ornement. Le dôme s'est effilé, et sa pesanteur naturelle s'allège sous une couronne de fines colonnettes à mitre ornementée qui le ceignent par le milieu de leur délicat promenoir. Aux deux côtés de la grande porte, deux colonnes corinthiennes s'enveloppent d'un luxe de feuillage, de calices, d'acanthes épanouies ou tordues, et du seuil on voit l'église avec ses quatre files de colonnes croisées, ses cinq nefs, avec sa multitude de formes sveltes et brillantes, monter comme un autel de candélabres. Une seconde allée, le transept, aussi richement peuplée, traverse en croix la première, et au-dessus de cette futaie corinthienne, des files de colonnes plus petites se prolongent et s'entrecroisent pour porter en l'air le prolongement de la quadruple galerie. »

Tous ces revêtements empruntent au marbre noir et blanc un caractère de richesse sévère où n'entre rien de vulgaire.

Les chapiteaux des soixante-huit colonnes de granit de la nef sont également en marbre et exécutés d'après les modèles les plus austères et les plus antiques. En marbre aussi est la façade qui, finement ouvragée, a la délicatesse d'une dentelle.

Le Baptistère est cylindrique, et son diamètre atteint vingt-huit mètres. Une coupole le surplombe et d'intéressantes galeries en fond le tour. Un vaste bassin attire les regards, et sur la chaire taillée en marbre sont sculptées des figures qui ne manquent pas d'une certaine grandeur, œuvre de Nicolas de Pise. Les clochetons de sa toiture dénotent un souci exagéré de l'original.

Mais pour qui veut sainement apprécier les procédés corrects et minutieux de l'école pisane, il faut étudier le clocher de Pise, plus connu sous le nom de *Tour penchée* qui atteint une hauteur de cinquante-quatre mètres et demi. Ses galeries circulaires sont à jour et forment huit étages, ayant dix-sept mètres de diamètre. Sa célébrité lui vient de son extraordinaire incli-

naison. En effet, un fil à plomb, tombant du sommet, s'écarte d'environ quatre mètres de la base. Cette inclinaison singulière, qui se retrouve à un degré moindre dans les deux tours de Bologne, peut être attribuée au tassement inégal de la construction.

La matière ne manquerait pas à qui voudrait pousser plus avant de minutieuses investigations sur l'architecture romane. Obligé de nous borner, nous ne pouvons mieux faire en terminant que de transcrire ici une judicieuse remarque qui nous a particulièrement frappé dans l'*Encyclopédie* de l'abbé Migne :

« Si l'on considère que nos innombrables églises romanes, sans parler de celles qui ont disparu, ont été construites, à quelques exceptions près, durant une si courte période, on n'aura pas de peine à se faire une idée de la puissance, de la vie et du génie créateur de la société profondément chrétienne de cette période historique que, par le plus étrange abus de mots, nos beaux esprits s'obstinent encore à traiter de barbare. Il n'y eut jamais d'ailleurs, pendant le moyen âge, de barbarie proprement dite, puisque chacune des phases de cette longue et si intéressante période peut revendiquer comme siennes des œuvres plus ou moins remarquables dans le triple domaine de la littérature, de la science et de l'art. »

Les arguments sur lesquels les détracteurs du Roman étayent leurs préférences pour le gothique, se rapportent à l'élégance et à la solidité de ce dernier style.

Il serait puéril de vouloir nier l'élégance plus séduisante à laquelle les monuments de la période ogivale doivent le plus clair de leur popularité. Mais il ne s'ensuit nullement qu'ils aient plus de valeur intrinsèque que les œuvres des architectes romans.

Quant à la solidité, soi-disant plus éprouvée dans les églises gothiques, dont les dimensions et la hardiesse sont pourtant plus considérables, il faut réduire cette assertion à sa valeur réelle. Les contreforts consolident incontestablement les bâtisses auxquelles ils viennent prêter leur appui, mais l'effet obtenu est éminemment disgracieux parce que l'impression produite est celle d'une construction qui menace ruine et a besoin d'être

solidement étayée. Et ce défaut est tellement saillant que les architectes se sont efforcés d'y remédier à l'aide d'accessoires aussi brillants que possible qui, si dissimulés qu'ils soient et quelque habileté qu'on apporte à les incorporer à la masse, laissent subsister une impression de combinaisons factices.

Tout autre est l'effet produit par les églises romanes, qui, vastes et élevées, donnent l'impression d'une solidité résistante et sûre d'elle-même, sans l'adjonction d'un secours étranger, sans que l'épaisseur des murs, habilement dissimulée, puisse avoir quelque apparence, même lointaine, de lourdeur massive.

Les siècles ont passé sur les églises romanes, plus âgées que les gothiques, avec lesquelles elles n'offrent d'ailleurs que d'insignifiantes différences, et les siècles n'ont pas eu raison d'elles. Les cathédrales dont nous avons plus haut énuméré les noms et esquissé les beautés, sont là, droites et inébranlables sous le ciel, pour attester la véracité de nos assertions.

Nous voici loin de la primitive basilique chrétienne. Et cependant son influence continue à se faire sentir à travers toutes les modifications qu'imposent aux architectes le goût particulier de chaque peuple et les nécessités locales. Telle avait été sa disposition rudimentaire, telle elle subsiste et se maintient à travers les âges, soumise aux vicissitudes des temps et à l'influence inévitable des civilisations étrangères. Mais le Roman s'efface devant l'éblouissante période ogivale, improprement affublée du nom de période gothique.

Période ogivale.

Lorsqu'il s'agit de fixer la paternité du style ogival, les dissentiments surgissent et des prétentions inconciliables se font jour. L'Angleterre en revendique la découverte; l'Allemagne également, bien qu'elles n'aient pas plus de droits l'une que l'autre à s'approprier cette gloire.

Au reste, les avis des archéologues sont partagés ; *tot capita, tot sensus.* Les uns vont jusqu'à prétendre que l'architecture gothique nous vient des Germains, qui en auraient puisé l'idée dans les sombres forêts qu'ils assignaient comme temples à leurs divinités, et dont les cathédrales n'auraient été que la reproduction en pierres. Châteaubriand, de son côté, prétendait, d'une façon aussi peu soutenable, que la feuille du palmier fut le modèle de l'ogive.

« Ce qui a fait l'erreur des antiquaires sur la question de l'ogive, a écrit M. Louis Batissier, c'est que les uns s'imaginent que l'architecture gothique a été importée d'un pays étranger; les autres, qu'elle a été inventée tout d'une pièce, qu'elle est sortie d'un seul jet du cerveau de l'artiste, telle que nous la voyons régner au XIII^e^ siècle. »

L'architecture a, comme toutes les sciences, comme tous les arts, suivi la grande loi du progrès, et le style gothique n'est qu'un prolongement logique des systèmes antérieurs dans lesquels il se trouvait en germe. Les complications de l'art gothique rendent invraisemblable son improvisation, et prouvent, au contraire, qu'il n'a été qu'une conséquence naturelle des choses, le terme fatal où devaient aboutir les incessantes modifications apportées au style roman.

Le réveil de l'esprit national et les innovations introduites dans les communes avaient préparé le terrain, mais la grande inspiratrice de l'art gothique, c'est la foi catholique. « Oui, certainement, c'est la foi religieuse qui a enfanté ces magnifiques cathédrales qui feront à jamais la surprise des siècles froidement positifs comme le nôtre, qui ne comprennent plus les œuvres de foi. A l'époque où le style ogival prit de si glorieux développements, la foi avait de profondes racines au cœur de tous les hommes, et cette foi se produisait extérieurement par des effets dignes de sa grandeur et de sa céleste origine. A l'enthousiasme des croisades succéda la sainte ardeur des constructions religieuses.... Bientôt on se croisa, non plus pour s'en aller guerroyer en pays d'Orient, mais pour travailler humblement à l'œuvre de Dieu, de Notre-Dame et des saints. Tout dans la cathédrale gothique ne révèle-t-il pas la pensée de l'architecte

chrétien? De tous côtés, ne voit-on pas des emblèmes et des symboles? Ne lit-on pas dans le plan en forme de croix, dans les chapelles qui rayonnent autour de l'abside, dans les détails de l'église, les inventions religieuses de l'artiste catholique? Dans l'élancement des colonnes, dans l'élévation des voûtes, dans cette tendance générale à tout diriger vers le ciel, ne voit-on pas l'exaltation de la foi, l'ardeur de l'espérance, une exhortation à diriger en haut nos pensées, nos sentiments, nos actions? Cette immensité d'étendue, cette mystérieuse obscurité du sanctuaire ne font-elles pas dans l'esprit une impression religieuse? Tout, dans la cathédrale gothique, prend voix et parle hautement : il faut avoir perdu tout sens chrétien pour ne pas entendre ce langage.[1] »

« Il n'est âme si revêche, a dit Montaigne, qui ne se sente touchée de quelque révérence à considérer la vastité de nos églises, la diversité d'ornements, à ouïr le son dévotieux de nos orgues et l'harmonie si posée et religieuse de nos voix. »

M. de Caumont traduit parfaitement cette idée : « Il faudrait être tout à fait dépourvu de sensibilité et d'enthousiasme pour contempler sans émotion l'effet magique de nos belles églises du XIII^e^ siècle. Les heureuses proportions observées pas les architectes dans la forme des arcades et des fenêtres, la vaste profondeur des nefs, ces murs aériens sur lesquels on a semé les découpures et les élégantes broderies, toutes ces merveilles de sculpture et de hardiesse, rehaussées par la clarté mystérieuse d'un jour que les vitraux peints ont terni, impriment à l'âme un sentiment éminemment religieux. »

Ce tressaillement intérieur, cette sensation vive qui nous transporte hors de nous, qui nous secoue et qui nous dénonce un chef-d'œuvre, la cathédrale gothique nous les fait ressentir avec une vivacité inouïe. Elle nous remue intimement, comme le pourrait faire une symphonie classique ou une poésie vibrante.

Le berceau de l'art gothique est en France, et l'Angleterre, dont les écrivains réellement compétents ne songent pas à nous contester cette priorité, fut le pays où il prit ensuite les plus

(1) L'abbé Migne. *Encyclopédie.*

sérieux développements. En Allemagne l'influence française se retrouve également. En somme, le vrai pays d'origine du gothique est circonscrit entre Sens, Reims et Rouen.

« Je n'oublie pas, dit M. de Verneith, dont le travail sur cette question est le plus complet et le mieux élucidé, que toute la chrétienté, au temps où je me suis placé, ne formait en réalité qu'une nation, n'avait qu'une vie, ne poursuivait qu'un seul grand but politique. Dans une confédération, ce que l'un possède est la propriété de tous; ce que l'un a trouvé fait la gloire de tous les autres. C'est, avant tout, à la civilisation chrétienne qu'appartient l'architecture ogivale; s'il est vrai qu'elle soit née en France, elle n'en est pas moins nationale en Allemagne et en Angleterre. »

La multiplicité des fenêtres, dans les constructions à ogives, supprimait les surfaces réservées aux peintures murales. Mais bientôt de ce défaut va jaillir une qualité, un nouveau motif de décoration. Toutes ces fenêtres, toutes les ouvertures se garnissent de verrières dont les tons multiples atténuent la trop vive lumière qui pénètre à flots dans les églises, et rendent l'obscurité propice aux effusions de la prière.

Le chœur subit aussi une métamorphose en s'entourant de clôtures contre lesquelles viennent s'appliquer des stalles en bois, finement et artistement décorées.

« Cette architecture, lisons-nous dans M. Wilhelm Lubke, où chaque membre se décompose en un monde d'articulations qui vont s'emboîtant ou se désagrégeant sans fin, où toute une végétation s'accroche et grimpe aux pignons, pinacles, clochetons qui pointent de toutes parts vers le ciel, où les fenêtres, prodigieusement larges et hautes, semblent des dentelles tissées en pleine lumière, où les couronnements même — car les balustrades des nefs ne sont pas autre chose — se découpent à l'infini sur les pentes sombres des toits, cette architecture étonnera toujours par sa richesse, son audace, sa puissance. Quel contraste avec les imposantes masses de l'église romane, dont les moulures horizontales ou verticales, réduites aux grandes divisions, se détachent à peine du nu de la maçonnerie; dont les jours sont mesurés et comptés, comme avec un soin jaloux de la

mystérieuse obscurité du sanctuaire! Ici tout concourt à l'effet général. L'architecture romane ne se livre pas; revêtement impassible des nefs, elle recueille en elle-même sa splendeur. Là au contraire tout s'accuse, tout s'agite, tout s'élance... »

Les façades sont conçues sur un plan identique ou du moins n'offrant que des dissemblances peu importantes. Trois portails sont surmontés par de vastes fenêtres que remplacent parfois des galeries. Et le haut tantôt se termine brusquement par une simple balustrade, tantôt lance dans l'espace une flèche audacieuse, surgissant d'un fouillis de clochetons fixés là comme des satellites.

« Mais les portails méritent, comme le dit encore Lubke, une mention spéciale dans la description des façades gothiques. Plus vastes que ceux des monuments de transition, ils sont régulièrement divisés par un linteau horizontal soutenu en son milieu par un pilier en pierre. Leurs profonds ébrasements offrent toute une perspective de moulures alternativement saillantes et enfoncées. Dans les jambages, ces gorges font une place d'honneur aux personnages marquants de la Bible ou de l'histoire nationale; le trumeau central porte le plus souvent un Christ donnant la bénédiction. Dans les voussures, ce sont des superpositions de figurines assises, ou de petits groupes, guindés sur des consoles et abrités par des dais qui servent à leur tour de consoles aux motifs supérieurs. Malgré la richesse de cette ordonnance, il faut reconnaître que la position des statuettes au sommet des arcs, perpendiculaires aux rayons, leur donne quelque chose d'invraisemblable et de pénible.

» Et cependant nul ne peut se soustraire à l'impression particulière qu'exercent les portails gothiques. Leurs mystérieux enfoncements, refouillés, damassés par les jeux merveilleux de l'ombre et de la lumière, attirent irrésistiblement le regard, tandis que l'incomparable beauté de leur ornement et le sens souvent profond de leur décoration statuaire dictent à l'âme les sentiments avec lesquels on doit franchir le seuil des temples. »

Un dernier caractère général de l'église gothique, c'est qu'elle était destinée à abriter des foules. D'où, pour les architectes, la nécessité de faire grand, avant tout. Toutes les préoc-

cupations se sont portées de ce côté, tous les efforts ont tendu à trouver la solution passablement ardue de ce problème.

Pour y parvenir, ils ont été acculés à cette inéluctable obligation de supprimer, ou du moins de restreindre autant que possible, les points d'appui intérieurs. Mais ces masses énormes avaient pourtant besoin de reposer sur des soutiens capables de supporter sans faiblir toute la poussée des voûtes.

L'ossature passa du dedans au dehors. Cette substitution entraîna fatalement le sacrifice de l'unité extérieure, qui disparaît au second plan. Et les églises gothiques, si éblouissantes, si imposantes à l'intérieur, offrent cette anomalie étrange que leur squelette est rejeté au dehors.

L'art gothique s'essaie timidement dans la construction de l'église Saint-Denis, destinée depuis l'époque mérovingienne, à la sépulture des rois de France. Mais la période de tâtonnements dure peu; il ne tarde pas à briser les entraves qui l'enserrent, et dont il traînera quelque temps encore les débris, pour voler de ses propres ailes, sans aucun secours étranger.

La cathédrale de Noyon garde encore l'empreinte romane. Au dessus de la ville se profilent deux tours d'une lourdeur extraordinaire, couronnées d'une toiture courte, sans que rien de gracieux ne vienne égayer l'ensemble, aussi massif au faîte qu'à la base, et encore appesanti par des contreforts d'une épaisseur redoutable. Elles ressemblent bien plus à des machines de guerre qu'à des monuments de paix.

L'église qui s'étend à leur ombre reporte l'esprit à la période romane. Mais sa forme, élégamment élancée, la souple courbure de ses lignes, les festons dont se pare la crête de la toiture viennent rapidement atténuer ce que la première vue laisse d'impression sombre et sévère. Et il arrive ceci, que cette association, fortuite probablement plutôt que voulue, de formes en apparence hostiles, produit un effet qui paraît dû à une rare ingéniosité.

Dès le seuil, le porche vous arrête. Le berceau de ses triples voûtes abrite un vaste emplacement qui ajoute encore à la profondeur de la perspective de l'édifice, dont la caractéristique est

une parfaite harmonie, à laquelle il semble que rien ne pouvait être ajouté ni retranché. Les rapports sont si scrupuleusement établis, les proportions si religieusement observées, que l'œil, satisfait par ces contours, ne désire nullement dépasser l'horizon qui lui est offert. Rien de gigantesque, mais rien de mièvre, non plus, et partout une force saine, un équilibre heureux.

« Plus on regarde de près, lisons-nous dans l'Encyclopédie de l'abbé Migne, plus le problème se complique. Dans la plupart des monuments que nous a laissés l'époque de transition, on voit la construction se modifier, se transformer, pour ainsi dire, couche par couche; le monument change d'aspect à mesure qu'il s'élève, à mesure que le temps a marché. Ce sont d'abord de larges piliers ou d'épaisses colonnes supportant de lourds arceaux; puis au-dessus commence un système plus léger, qui enfin se termine en ogives. Ici, au contraire, l'ogive apparaît près du sol, et c'est le plein cintre qui couronne l'édifice.

» Le mélange des deux éléments s'est donc opéré d'un seul jet; ils semblent avoir été confondus ou plutôt mariés avec intention. On dirait une sorte d'accord et comme une transaction pacifique entre deux arts rivaux. »

La cathédrale de Noyon est donc, en même temps qu'un instructif sujet d'étude, un des plus beaux monuments dont se puisse enorgueillir l'architecture française.

Les vicissitudes de la cathédrale de Laon furent nombreuses et méritent de retenir un moment l'attention. Au milieu des orages qui troublèrent ce pays durant plusieurs siècles, cet édifice fut détruit dans un incendie allumé par la main criminelle d'un fauteur de désordres.

Grand fut l'embarras quand il s'agit de le reconstruire. Les ressources manquaient : comment s'en procurer? L'entreprise paraissait au-dessus des seules forces humaines, quand plusieurs chanoines comptèrent sur la foi ardente qui, à cette époque, était capable de transporter des montagnes. Ils conçurent le projet hardi, téméraire même selon d'aucuns et de succès plus que problématique, de promener triomphalement à travers la France les châsses qui renfermaient les précieuses reliques. Ils parcou-

rurent de la sorte plusieurs provinces, et l'événement justifia leurs prévisions optimistes. De larges aumônes leur arrivèrent de toutes parts, et bientôt, au milieu de l'enthousiasme général, les nouvelles constructions sortaient de terre.

Les raisons de s'émerveiller abondent dans la cathédrale de Laon. Nefs, piliers, travées, tout y concourt au but souhaité, tout y force l'admiration. Tout y est spacieux et hardi, sauf les trente et une chapelles distribuées entre chaque contre-fort et qui, resserrées dans ces espaces restreints, sont plutôt gracieuses qu'élégantes.

Si le pavement, entièrement composé de pierres tombales, évoque des idées lugubres et la pensée de la brièveté de la vie, il est hors de contestation que sa richesse est inouïe. Et c'est un puissant enseignement, bien digne de confondre les vaniteuses et stériles ambitions des hommes, que cette confusion des pierres sépulcrales de tant de personnages, jadis orgueilleux, jadis honorés, et maintenant abaissés dans la mort.

Du dehors, l'aspect de la cathédrale est séduisant, surtout pour le voyageur qui vient de la direction de la Champagne et qui de loin contemple la silhouette audacieuse des quatre tours, les seules qui aient été construites, des six prévues par le plan primitif.

Notre-Dame de Paris est, en date, la première importante cathédrale gothique de France. Son emplacement était jadis occupé par une modeste basilique construite sur les bords de la Seine, qui coulait paisible entre ses rives désertes. Peu à peu, elle était devenue plus somptueuse, quand des hordes barbares du nord la saccagèrent en 875. Elle se releva cependant de ses ruines, et subsista jusqu'à ce que, au XII^{e} siècle, elle fût rasée pour être rebâtie sur un plan nouveau, plus conforme aux nécessités des temps. La première pierre en fut posée par le pape Alexandre III, alors réfugié en France.

« Le portail septentrional, construit en 1313, remonte au règne de Philippe le Bel, qui y consacra en partie le produit de la confiscation des biens des Templiers.

» Le plan de Notre-Dame figure la croix latine. L'édifice est

soutenu par cent vingt piliers de proportions et de structure différentes, mais régulièrement disposés et qui forment une double enceinte autour de la nef et du chœur. L'ensemble offre donc cinq nefs parallèles et une rangée de chapelles latérales de chaque côté. Cette façade, flanquée de quatre grands contre-forts et divisée en plusieurs étages par d'élégantes galeries, a quarante-deux mètres de largeur sur soixante-huit d'élévation. Elle présente à sa partie inférieure trois grandes ogives à voussures profondes, qui servent d'entrée aux nefs. Les sculptures qui décorent ces trois portails sont fort curieuses. Dans le tympan de la porte centrale est représentée la scène terrible du Jugement dernier. Les autres décorations du portail central et des portails latéraux présentent des faits tirés de la Bible ou de l'Evangile et de la vie des Saints. »

A quoi bon parler des tours imposantes et des galeries d'une élégance raffinée? Tous le monde les a vues ou en a lu la description. Tout le monde sait que Notre-Dame de Paris a servi de type à toutes les cathédrales françaises du XIII^{e} siècle.

Celle de Senlis a de la régularité, mais une régularité froide, où manquent la vie et le mouvement. Elle laisse une impression d'écrasement que n'amoindrit pas la lourdeur des contre-forts, mais que corrige néanmoins l'élégance de la partie supérieure d'une des deux tours de la façade.

Le clocher élevé au sud est un des plus beaux que possède la France et peut entrer en comparaison avec les plus réputés. D'autres sont peut-être plus surchargés d'ornements. Celui de Senlis tire de sa simplicité une valeur plus grande et plus appréciée.

Le cathédrale de Bourges est une œuvre de meilleur aloi, qu'aucun dénigrement ne saurait obscurcir, et elle mérite la réputation dont elle jouit. Sa longueur est de cent seize mètres, sa largeur de quarante et un, et sa hauteur atteint, en certains endroits, à peu près trente-huit mètres. Ce n'est pas que son aspect extérieur soit extraordinaire : mais ce qu'il faut admirer principalement, ce sont les cent quatre-vingt-trois verrières où,

dans la manière du moyen-âge, sont représentés des traits de vie pieuse, des scènes évangéliques et des légendes.

A Chartres, nous trouvons des vitraux qui ne sont nullement inférieurs à ceux de Bourges, et qui ont, eux aussi, puissamment contribué à la renommée dont la cathédrale jouit à juste titre.

Sept chapelles ont été élevées en conformité avec la conception primitive, et postérieurement au XV^{e} siècle; Louis, comte de Vendôme, en fit construire une pour s'acquitter d'un vœu fait à la Vierge.

La sculpture a eu sa large part dans cette construction et ne s'est nullement montrée inférieure à la lourde tâche qu'elle avait assumée. Les portails et la clôture du chœur sont ornés de statues, de statuettes, de bas-reliefs, de sculptures de toutes sortes dont la délicatesse est inimaginable et au choix desquelles un goût épuré, sûr de lui-même, a procédé avec un tact parfait.

La façade occidentale est agrémentée de deux tours couronnées de flèches élégantes auxquelles on a donné les noms de beau clocher et de clocher vieux, parce que l'une est finement ornée, tandis que l'autre tend plutôt à la simplicité, même un peu nue.

La charpente, dénommée la forêt de Chartres et qui jouissait d'une réputation peu commune, a été brûlée en 1834, au grand désespoir de ses fervents admirateurs. Des ouvriers plombiers, occupés à des réparations, y avaient imprudemment mis le feu.

Une vie intense anime le peuple de statues, les innombrables personnages disséminés sur tous les points. Le monde naturel et le monde surnaturel y sont retracés avec une prodigieuse variété. On montre aussi aux spectateurs un puits où ont été précipités des cadavres de martyrs.

L'histoire des diverses transformations par lesquelles a passé, avant d'arriver à sa forme actuelle, la cathédrale de Reims, outre qu'elle est obscure, ne présenterait qu'un médiocre intérêt. Contentons nous de l'affirmation de Flodoart, son historien, qui nous atteste qu'aucun des procédés les plus somptueux de l'art de cette époque n'y avait été ménagé pour en faire un édifice incomparable. Des trésors de tous genres s'y accumulaient avec

une prodigalité qui dénote une incomparable munificence. Les voûtes, les surfaces planes tant soit peu importantes des murs disparaissaient sous des peintures chatoyantes et sous de riches dorures dont les tons fauves étincelaient avec un fulgurant éclat. Dans le pavement, le marbre s'alliait aux mosaïques. Tapisseries, vitraux, sculptures étaient de purs chefs-d'œuvre, dont chacun, si nous en croyons les chroniqueurs, aurait mérité une mention particulière et un étude approfondie.

La cathédrale de Reims, comme beaucoup d'autres à cette époque, fut détruite en 1210, par un incendie dont les ravages s'étendirent à une partie assez importante de la ville. Mais elle fut promptement réédifiée sur les plans de Robert de Coucy, le plus habile architecte du temps.

« Par l'ampleur de ses dimensions, a écrit M. Divron dans les *Annales archéologiques*, et surtout par la masse de son portail, la cathédrale de Reims peut être comparée aux édifices les plus gigantesques de l'Inde et de l'Egypte; elle est bien supérieure à ceux de la Grèce et de Rome. C'est une carrière en l'air, une espèce de soulèvement géologique, comme diraient les savants. Il a fallu épuiser le flanc d'une des montagnes d'Hermonville, près de Reims, pour y trouver toutes ces assises, qui, sur une longueur totale de cent quarante-deux mètres, portent des voûtes à trente-neuf mètres au-dessus du sol et des tours à quatre-vingt-cinq. Comme les monuments de l'Indoustan, la cathédrale de Reims est donc une carrière de pierres, mais une carrière bâtie, et qui monte dans le ciel au lieu de s'enfoncer sous terre.

» Mais, en outre, il n'y a pas d'édifice où la végétation soit plus abondante et plus variée.... Ce serait à émailler une prairie, à diaprer les arbres d'une forêt. C'est dans les environs du pays, dans les plaines et les coteaux voisins, c'est-à-dire dans ce qu'on appelle la *Montagne de Reims*, que toutes ces plantes ont été cueillies.... Il n'est pas rare de voir une giroflée naturelle étaler sa petite corolle jaune en face de la corolle taillée par l'artiste chrétien.

» Des chardons se découpent sur les contre-forts, comme on voit s'aligner, le long des routes, au bord des fossés de Reims à

Epernay, de Reims à Laon, de Reims à Rethel et de Reims à Châlons, des plantes absolument semblables ou fort analogues.

» Parmi les arbrisseaux, le lierre, l'olivier, le houx, mais surtout le rosier et la vigne, la vigne-vierge et cultivée, ont été sculptés avec prédilection. Suivant l'usage du XIII^e^ siècle, les chapiteaux portent des crochets; mais ce qui est particulier à Reims, à ces crochets, comme à des espaliers, sont attachées des guirlandes de vigne et de raisins. C'est ainsi qu'en Italie, le long de la route qui mène de Livourne à Pise, on voit des vignes, muraille végétale, pendues à des pieux ou à des arbres qui se dressent de distance en distance et en guise de bornes milliaires. »

Le panorama que l'on découvre du haut des tours est un des plus beaux que l'on puisse contempler. Au dessous du spectateur, la ville se déploie en cercle, et tout autour les bois lui font une ceinture presque ininterrompue, dont la profondeur atteint parfois dix ou douze kilomètres. Vers Rethel, le terrain crayeux étale sa blanche aridité, coupée néanmoins par de vertes collines et des bouquets de verdure qui surgissent çà et là... Les artistes pouvaient donc cueillir à loisir, dans cette campagne attrayante, les modèles des fleurs et les plantes qu'ils ont ensuite produites avec une perfection si minutieuse.

La zoologie tout entière a été également mise à contribution; tous les animaux y sont représentés. L'imagination de ces savants ouvriers en a même créé de fantastiques. Et tous symbolisent des vertus ou des vices.

« Le pélican et le phénix, dit M. Divron, rappellent la charité et la résurrection; à l'aigle et à la tourterelle s'attachent le rajeunissement de l'âme et l'innocence; la patience est au bœuf et à l'âne; au chameau, la sobriété; la chèvre, c'est la luxure; et le porc ou le loup, la gourmandise; le chien et le singe symbolisent l'avarice, et le hibou, la paresse; le lion est ambitieux; l'ours violent, le dragon envieux, la sirène trompeuse et cruelle.

» Mais la gloire de la cathédrale de Reims, c'est d'avoir fait à l'homme une place immense, c'est de lui avoir dressé un trône dans cette masse de pierre, dans ce fourré de végétation, dans

cette ménagerie d'animaux. Cet édifice est vraiment la cathédrale de l'homme ; cette église est humaine dans son ensemble et dans ses divisions.

» La plupart des cathédrales affectent la forme d'une croix : le sommet est à l'orient, les pieds à l'occident, les bras au nord et au sud. Mais, à Reims, c'est la victime, c'est le divin crucifié lui-même que l'on a figuré plutôt encore que la croix, instrument de son supplice.

» Notre-Dame de Reims offre la figure d'un homme parfaitement proportionné : tête arrondie, jointe aux épaules par un petit nombre de travées, j'allais dire de vertèbres. Epaules larges, fortes, où s'attachent deux bras puissants, plus musculeux que longs. De là, sur les flancs, jusqu'aux pieds, jusqu'au portail occidental, trois nefs étroites comme le torse élégant et les jambes fines d'un homme qui est bien découplé. Pas de ces chœurs aussi longs que la nef, comme à la cathédrale de Laon, où les bras de la croix s'attachent à la ceinture et non aux épaules, pour continuer notre comparaison du vaisseau de l'église avec l'ensemble du corps humain. Pas de ces chapelles latérales, comme aux cathédrales d'Amiens et de Paris, qui empâtent la taille et engorgent les parties de l'édifice.... Il faut louer l'architecte de la cathédrale de Reims d'avoir préféré un plan où la forme humaine, la plus belle de toutes, se traduit aussi évidemment. Enfin, en hauteur, c'est encore notre statue; nefs étroites et hautes, comme la taille d'un homme élancé.

» Le corps de l'homme dessiné dans le plan, puis les actions de l'humanité figurées dans la décoration : telle est la cathédrale de Reims. C'est aux portails principalement que l'homme y est souverain. On dirait que pour voir entrer la foule des fidèles dans l'église de Reims, l'histoire universelle, représentée par ses personnages principaux, s'est postée à toutes les hauteurs, sur toutes les saillies, dans tous les enfoncements.... A Reims, le paradis tout entier, tout le personnel des saints, toute l'Eglise triomphante regarde l'Eglise militante qui s'agite à ses pieds. »

Dieu, la sainte Vierge, les Saints y sont représentés. L'histoire de l'humanité s'y déroule. Les Mois, les Saisons y sont symbolisés, parfois avec une naïveté enfantine, souvent avec

un rare bonheur d'exécution, avec un réalisme saisissant. Les arts libéraux ont aussi constitué un thème à variations multiples. Les Délassements en usage à chaque époque de l'année, les Vertus et les Vices, les premières à droite, les derniers à gauche, ont leur place réservée dans cet ensemble.

Le courage a inspiré un petit tableau d'une note un peu comique, qui malheureusement a été mutilé d'une façon irrémédiable, et dont voici le sujet, tel que M. Divron nous en donne la description :

« Un soldat vêtu de mailles et portant à la main gauche un bouclier où se voit sculpté en relief et debout un lion, le plus vaillant des animaux, se tient fièrement le pied droit en avant, et comme tout prêt à aller chercher l'ennemi. Il regarde avec mépris la Lâcheté, figurée par un homme qui se sauve à toutes jambes devant un lièvre, le plus peureux des animaux. »

La partie sur laquelle la critique peut s'exercer à loisir et à juste titre, c'est celle où sont représentés les rois de France, et qui contient des sculptures d'époques plus rapprochées de nous. Les anachronismes y foisonnent. Saint Louis est costumé comme Louis XVIII ou Charles X. Dans une *Adoration des mages*, l'un de ceux-ci est représenté sous les traits d'un chef sauvage dont la tête est ornée de plumes, idée baroque due sans doute à cette époque du règne de Louis XVI où le marquis de Lafayette allait porter son épée aux Américains pour les aider à conquérir leur indépendance. De même pour l'afféterie qui met, entre les mains des bergers venant adorer Jésus, un mouton et un vase à lait. C'était le temps, évidemment, où, à Versailles, s'élevaient les laiteries du petit Trianon.

Cette critique n'enlève rien à la valeur de la cathédrale de Reims, qui s'imposera toujours à l'admiration de tous par sa hardiesse élégante, par une beauté mystique d'un genre spécial, qu'il est difficile d'exprimer nettement et qu'il sera non moins difficile de surpasser.

« La basilique d'Amiens, a écrit M. Huet, est aux autres temples gothiques ce que Saint-Pierre de Rome est aux temples modernes de premier ordre. »

Prenez, dit-on vulgairement, la nef d'Amiens, le chœur de Beauvais, le portail de Reims et la flèche de Chartres, réunissez toutes ces parties et de leur assemblage résultera une cathédrale parfaite. L'hypothèse est irréalisable; il n'en reste pas moins acquis que la grande nef d'Amiens est un pur chef-d'œuvre.

« Il m'a été donné, lisons-nous dans l'Encyclopédie de l'abbé Migne, de contempler, dans les conditions les plus favorables, ce magnifique intérieur; c'était un jour de grande fête, à l'issue de la messe pontificale et au moment où celle de midi allait commencer; les valves de la basilique étaient ouvertes pour laisser sortir et entrer la foule, très nombreuse ce jour-là. Du milieu du parvis où je me trouvais alors, en face du splendide et immense portail de la basilique, mes regards plongeaient sous sa gigantesque et sublime voûte, planant sur les milliers de têtes de cette foule compacte qui agrandissait encore à l'œil l'immense perspective du temple, en même temps qu'elle lui communiquait le mouvement et la vie; les sons de l'orgue n'avaient pas encore cessé; ils murmuraient gravement et se perdaient sous les nombreuses arcades des nefs dont les échos répercutaient cette harmonie pleine de majesté, tandis que celle des bourdons et des clochers s'exhalait en majestueuses volées dans les airs, au dessus de la grande cité. Sous l'empire de l'émotion douce et profonde à laquelle j'aimais à me laisser aller, je compris mieux que jamais combien l'action liturgique, avec son cortège obligé de la multitude des fidèles qui y prennent part, complète admirablement, en la rehaussant de toute sa poésie divine, la beauté incomparable de nos temples chrétiens. »

L'admiration vous cloue sur place quand vous pénétrez dans la cathédrale d'Amiens. Tant de hardiesse, unie à une si fine élégance, stupéfie. Le spectateur n'en revient pas que les architectes aient osé concevoir et réaliser ce miracle et reste saisi d'une solennelle impression de grandeur. On sent passer sous ces voûtes altières un souffle mystérieux qui captive, une sorte d'émanation venue d'en haut qui brise les cœurs les plus secs et incline les fronts les plus superbes. Comme le disait Bonapart lorsque, suivi d'un nombreux et brillant état-major, il visita la

cathédrale amiénoise, l'athée, sous les voûtes gigantesques de ce temple vraiment digne de la grandeur de Dieu, se sentirait mal à l'aise. D'autres monuments peuvent offrir un spectacle plus éblouissant; aucun n'atteindra, avec une égale simplicité de procédés, un beauté plus sévèrement majestueuse.

L'extérieur porte la trace d'une timidité assez saillante, en contradiction avec la hardiesse de l'intérieur. Il est vrai de dire que la cathédrale était étroitement encaissée dans des maisons qu'on a abattues en partie pour la dégager, et que cette circonstance a dû paralyser les efforts des architectes, à la tête desquels se trouvait Robert de Luzarches, le plus éminent de cette époque.

Les portails mériteraient, à eux seuls, une longue et minutieuse description qui ne peut trouver place ici. Mais il faut signaler la flèche aérienne, la plus haute de France, qui, des combles de l'église, mesure soixante-cinq mètres de hauteur, et du pavé au sommet du coq qui la surmonte, près de cent quatorze mètre.

L'art des constructeurs sut aussi tirer un heureux parti des contre-forts, si disgracieux dans les autres cathédrales, et leur enlever cette apparence lourde de supports destinés à maintenir des murs branlants et qui menaçaient ruine.

En somme, la cathédrale d'Amiens s'impose par sa conception audacieuse et sa mâle exécution. Il semble que les architectes aient atteint le point extrême, qu'il n'eût pas été possible de dépasser sans une folle témérité.

Le clocher central, primitivement bâti en pierres, avait été la proie des flammes. Un concours fut ouvert lorsqu'il s'agit de le réédifier; et l'exécution de la flèche fut confiée à deux pauvres compagnons charpentiers d'un village voisin d'Amiens, qui s'acquittèrent à merveille de leur tâche.

Beauvais offre de nombreuses analogies avec Amiens. Sa construction fut excessivement mouvementée. A plusieurs reprises, les voûtes trop hardies s'écroulèrent, par suite de l'audace imprudente des architectes. Et des difficultés de tous genres vinrent opposer aux efforts tentés pour les rebâtir, des empêche-

ments qui, un moment, parurent insurmontables. La discorde civile, l'occupation étrangère, des fléaux de toute nature s'abattirent sur la région.

L'édifice fut enfin terminé sous la haute direction de Jean Vast et de François Maréchal. « Au lieu d'achever la nef, dont ils avaient commencé une travée, les deux architectes voulurent lutter contre les grands travaux de Michel-Ange, dont la renommée leur faisait connaître la gloire. On parlait, dans toute l'Europe, de la hauteur et de la hardiesse de la grande coupole de Saint-Pierre à Rome. Jean Vast et François Maréchal, piqués d'émulation, construisirent autour de la partie centrale du transept une tour pyramidale de quatre-vingt-seize mètres de hauteur, et dont la base avait seize mètres de largeur sur chaque face. La tour qui servait de base à cette pyramide, percée à jour de toutes parts, était ornée de vitres peintes, et ses quatre angles, surmontés d'obélisques, se rattachaient au corps de la pyramide.[1] » Mais les circonstances s'opposèrent à la réalisation de ces hardis projets, qu'il fallut abandonner.

Il est probable qu'ils ne seront jamais repris, d'autant plus qu'il faudrait trouver des capitaux énormes pour mener l'œuvre à bonne fin. Néanmoins, tel qu'il est, le chœur de Beauvais est un magnifique morceau d'architecture, qui mérite de figurer au nombre des chefs-d'œuvre, en dépit des mesures regrettables forcément prises par les architectes, désireux de procurer à leur ouvrage une solidité que seuls des contre-forts puissants, mais par cela même informes, étaient capables de lui donner.

Quand on parle de la cathédrale de Strasbourg, la flèche en est la partie sur laquelle les connaisseurs s'extasient à l'unisson. Elle est admirable, il faut en convenir, et digne du grand renom qu'elle s'est acquis partout. Mais il serait injuste de la laisser empiéter sur le tribut d'éloges qui revient aux autres parties de l'édifice.

Il était de mode alors de construire en bois; c'est du moins ce que rapportent les chroniqueurs de l'époque; et leur affirma-

(1) L'abbé Migne. *Encyclopédie.*

tion paraît vraisemblable en présence du nombre considérable d'incendies qui dévorèrent, et souvent à plusieurs reprises, les édifices les plus réputés. Strasbourg subit la commune destinée. Toutes sortes de calamités conjurèrent sa perte, le feu, la foudre, le pillage.

La construction, à laquelle se voua l'architecte Erwin, avec la collaboration de son fils et de sa fille, traîna en longueur. Deux dates en font foi : la première pierre du portail avait été posée en 1277 ; Jean Hûltz ne termina la flèche qu'en 1439.

« C'est, écrit M. André Lefèvre, de la plate-forme qui termine le dernier étage de la façade que s'élance, à gauche et sans pendant, la fameuse tour qui porte la flèche, tour unique, merveille de légèreté et d'audace, percée à jour dans toute sa hauteur, portée uniquement sur la maçonnerie de ses angles et flanquée de quatre tourelles percées également à jour, où serpentent les escaliers en spirale.

» La flèche, qui semble de dentelle, est accompagnée encore de huit escaliers dans leurs tourelles à jour ; une lanterne surmontée d'une couronne et d'un fleuron porte la croix. C'est dans ces hauteurs vertigineuses que Gœthe, alors fol étudiant, restait parfois un quart d'heure sous la couronne même, sur une petite plate-forme d'un mètre carré, sans garde-fou.

» L'achèvement de cette tour porta dans les pays les plus éloignés la réputation des maçons de Strasbourg ; on dit que le duc de Milan demanda, en 1481, aux magistrats de la ville, un homme capable de diriger la construction d'une coupole à Milan. Vienne, Cologne, Fribourg entre autres firent construire des tours par des ouvriers de Strasbourg. Mais aucune ne dépassa son modèle en hauteur et en hardiesse ; la flèche de Strasbourg est restée le plus élévé de tous les édifices connus, à l'exception de la grande pyramide d'Egypte, qui a trois mètres de plus. Elle atteint cent quarante-deux mètres. Derrière elle, marchent, à dix ou vingt mètres de distance, les clochers d'Amiens, de Fribourg, de Vienne, d'Anvers, de Chartres. »

Le lecteur reste parfois dépaysé lorsqu'il rencontre, sous la plume des écrivains allemands, le nom de dôme attribué à leurs

monuments religieux. C'est ainsi qu'ils appellent dôme de Cologne la cathédrale de cette ville, dont la construction se fit avec une lenteur incroyable : une grue restait en permanence au haut d'une des tours inachevées, et, quand fortuitement on reprenait les travaux, elle s'enguirlandait de rubans et de festons. Et puis un nouvel arrêt se produisait, tant et si bien que les travaux ne prirent fin que de nos jours. Le portail seul suffit à attirer l'attention du visiteur, qui trouve dans la légèreté apparente des colonnes et des colonnettes, comparée à l'énorme masse qu'elles ont à supporter, un second sujet d'émerveillement.

A l'intérieur également se voit un reliquaire de grande valeur, renfermant les corps des rois mages qui, de l'Orient, vinrent à Bethléem adorer l'Enfant-Dieu. « Cette châsse fut donnée par l'empereur Frédéric Barberousse. C'est une des plus curieuses pièces d'orfèverie du moyen-âge que nous possédions. Elle est chargée d'ornements de toute espèce, et l'on y a incrusté une foule de pierres fines, gravées en creux ou en relief, venant de l'antiquité. »

Aucun édifice religieux n'a d'antécédents plus illustres que la cathédrale de Tours, sinon dans sa composition actuelle, du moins dans les diverses églises qu'elle était appelée à remplacer, églises d'une illustre origine puisqu'elles remontaient à saint Fabien, qui vint le premier prêcher l'évangile sur les bords de la Loire, et à Saint-Martin dont le culte est si populaire et si universellement répandu.

La longueur de la cathédrale de Tours est de cent mètres, sa largeur de trente, sa hauteur de vingt-huit, et l'élévation de ses tours en atteint soixante-dix. Ces dimensions certes n'ont rien de formidable, et précisément ce n'est pas d'elles que cette construction tire sa principale gloire. Ce qu'il faut admirer, et admirer sans restriction, c'est l'harmonie de la composition, c'est cette ordonnance bien comprise de l'ensemble, où tout cadre exactement avec le but visé, où les proportions sont combinées avec tant de bonheur que tout y flatte l'œil et le satisfait.

Ce qu'on a dénommé style rayonnant trouve ici matière à déployer amplement ses ressources et nous offre une des œuvres les plus caractéristiques de ce genre.

« Les deux grandes roses du transsept de Tours[1] sont peut-être ce que le XIV^e^ siècle a produit de plus remarquable. Celle qui orne la muraille septentrionale de cette église mérite tous les éloges qu'on lui a donnés par l'élégance de sa forme générale, l'arrangement de ses diverses parties, la variété des combinaisons, l'effet piquant produit par l'habile distribution des jours plus ou moins grands, l'éclat et l'harmonie des verrières peintes. La rose s'appuie sur une galerie entièrement percée à jour et ornée de vitraux. Les divisions qui correspondent aux pétales d'une fleur s'épanouissent avec une grâce exquise. La description est impuissante à rendre ces mille détails qui embellissent l'ensemble, dont l'œil peut bien se rendre compte, mais qui s'analysent difficilement.

» Les colonnes sont ornées de chapiteaux à feuillages, l'agencement des feuilles est élégant; ce ne sont plus des feuilles recourbées en crochet à leur sommet; ce ne sont pas des feuilles découpées et maigres. On saisit clairement la transition entre les feuillages de convention du XIII^e^ siècle et ceux du XV^e^, empruntés à la nature, mais choisis dans une végétation vulgaire, comme les chardons, les mauves frisées, etc....

» Le vaisseau de la cathédrale est complété par l'entrée des portails qui, contre l'ordinaire, sont très ornés à l'intérieur. Les arcades en sont entourées de festons, de fleurs, de guirlandes, de sculptures d'un travail varié. La galerie est aussi admirable sous le rapport architectural que pour les vitraux, où sont peints des personnages en pied, revêtus de manteaux armoriés. Toute cette muraille est transparente et dominée par une superbe rose flamboyante. Aucune cathédrale, à l'exception peut-être de celle de Reims, ne possède un portail intérieur aussi somptueusement décoré. »

La cathédrale de Tours a beaucoup souffert, moins encore du pouvoir destructeur du temps, que de la brutale ignorance des hommes. Des clochetons ont été décapités, des niches ont été dégarnies des saints qui les ornaient.

En regard de ces inqualifiables actes de vandalisme, il faut

(1) *Encyclopédie,* Migne.

citer les exemples de dévouement spontané et d'ardeur désintéressée dont firent preuve jadis les populations, alors que nobles et roturiers, riches et pauvres peinaient côte à côte dans un commun sentiment de piété, à charrier de lourds matériaux de construction.

« Quelquefois, raconte un auteur, mille personnes, hommes et femmes, sont attelées au même char (tant la charge est considérable).... Quand on s'arrête par les chemins, on parle, mais seulement de ses péchés, dont on fait confession avec larmes et prières. Alors les prêtres exhortent à étouffer les haines, à remettre les dettes. Et s'il se trouve quelqu'un assez endurci pour refuser de se soumettre à leurs pieuses exhortations, aussitôt il est détaché du char et chassé de la sainte compagnie. »

« Il faut dire, fait en outre remarquer M. Koëlla, que le Saint-Siège vint au-devant de l'enthousiasme des foules, en donnant aux évêques et aux abbés le droit d'accorder des indulgences à ceux qui aidaient à la construction des églises, soit par des offrandes, soit par leur travail. »

C'est un spectacle touchant que celui du zèle enthousiaste que manifestaient alors les chrétiens. Aucune besogne, quelque pénible qu'elle fût, ne les rebutait, aucune difficulté ne les décourageait. Et pourtant les obstacles paraissaient et étaient souvent, à cette époque, insurmontables. Quand on songe aux efforts prodigieux que l'on dut alors réaliser, l'esprit reste confondu devant la majesté empoignante des œuvres édifiées et devant la faiblesse de ceux qui ont osé entrer en lutte ouverte avec ce qui semblait impossible.

Saint-Ouen, de Rouen, possède une légèreté rare, une extraordinaire profondeur de perspective, obtenue du reste à l'aide d'artifices qui apparaissent aisément aux yeux des connaisseurs, mais que le public ordinaire, tout entier à son admiration, ne soupçonne même pas.

Saint-Etienne, de Metz, n'est pas indigne de figurer à côté de ses illustres devancières, qu'elle égale en dimensions. Sa longueur est de cent vingt-quatre mètres, sa largeur de trente et un et sa hauteur de quarante-quatre. Mais ce ne sont là que ses moindres titres de gloire. Sa construction interne réunit des

beautés d'origines diverses, mais qui néanmoins s'amalgament en un tout, sinon toujours, parfois du moins réalisant la beauté des proportions. Jamais les architectes n'ont été plus hardis, jamais ils n'ont mieux résolu le difficile problème de combiner une hardiesse extrême avec un constant souci de suivre les conventions qui de tout temps se sont imposées aux plus indépendants même. La nef principale est un modèle bon à imiter, mais difficile à surpasser. Et les verrières sont de purs chefs-d'œuvre qui suffisent à immortaliser le nom d'un artiste.

Ce qui ressort immédiatement de la vue des églises belges, c'est que tout l'effort des architectes s'est porté sur l'intérieur, tandis qu'ils négligeaient l'extérieur ou ne lui accordaient qu'une importance restreinte. A Gand, par exemple, cette façon de procéder se retrouve dans toutes les églises, et notamment à Saint-Bavon. Le nouveau mode de construction, où la brique entre en scène et ne tarde pas à occuper une place prépondérante, transforme, non seulement l'aspect général, mais les méthodes de consolidation jusque-là en honneur. Toutes ces raisons contribuent à donner au dehors des églises un air austère et nu, sur la monotonie duquel tranchent à peine quelques clochetons, semés çà et là et décorés avec parcimonie.

La tour qui domine Saint-Bavon participe à cette pauvreté d'ornements. Malgré sa hauteur respectable, elle paraît lourde, parce que les quatre tourelles qui en décorent le faîte lui donnent une apparence carrée et que de riantes sculptures ne viennent pas en égayer la carcasse.

Les voûtes, au dedans, sont élancées, nullement dépourvues d'élégance et se relient, par une disposition peu usitée, en une sorte de berceau. Cette combinaison d'ailleurs ne trouva pas ou ne trouva que peu d'imitateurs.

L'église Sainte-Gudule, de Bruxelles, commencée en 1220, ne fut achevée qu'en 1649. Il est facile d'expliquer, étant donné ce long laps de temps, les différences de style qui s'y rencontrent, quoique la note dominante soit ce gothique particulier auquel on a appliqué la désignation de fleuri.

Il serait trop long de retracer l'histoire de la cathédrale de

Malines, dédiée à saint Rombaut, dont les événements les plus saillants, les dates les plus importantes sont consignées dans des vers flamands. Ses principales beautés sont des fenêtres, remarquables, les unes par leurs dimensions, les autres par des frontons qui décorent leur partie supérieure. De même il faut signaler les motifs de sculpture rendus avec une exactitude méticuleuse et reproduisant tantôt des choux frisés, tantôt des fleurs de lis.

La tour a la même allure carrée que la plupart de celles qui furent construites vers cette époque. Quatre contreforts la consolident et ne contribuent pas peu à l'alourdir, tandis que quelques clochetons, dressés à dessein pour lui communiquer un cachet d'élégance, ne parviennent pas à atteindre ce but. Sa hauteur est de quatre-vingt-dix-huit mètres, et de son sommet le visiteur s'extasie devant les plaines qui se déroulent à perte de vue à l'horizon.

La cathédrale d'Anvers eut une origine plus que modeste, puisqu'elle n'était au début qu'une chapelle exiguë bâtie dans un bois où, après le passage des Normands, on avait trouvé une image de la Vierge. Cette pauvre construction, dont la destinée semblait devoir être obscure, s'accrut et s'embellit peu à peu, pour devenir enfin le superbe édifice dont les Anversois sont fiers à juste titre.

Ce fut Charles-Quint qui, en 1521, posa la première pierre du chœur. Tout le reste de l'édifice devait être, quelques années plus tard, la proie d'un violent incendie, dont le chœur fut seul à ne pas subir les atteintes.

« La nef principale, selon l'Encyclopédie de l'abbé Migne, est une des plus grandes et des plus hautes que l'on connaisse. Les nefs latérales sont doubles et composées de deux cent trente arcades voûtées. On dirait qu'il y a sept nefs pour ainsi dire, les deux dernières n'ayant plus de chapelles, depuis la révolution française, et communiquant d'ailleurs de plein pied avec les nefs voisines.

» L'aspect de cette vaste basilique est très imposant à l'intérieur, et la perspective en est très pittoresque. L'imagination peut ici rendre inutile toute description, en se figurant l'effet

d'une forêt de piliers rangés suivant les lois d'une ordonnance pleine de symétrie et de régularité. L'extérieur, au contraire, est d'une architecture sévère; il n'y a que la tour, ouvrage surprenant de hardiesse et de légèreté, qui, s'élevant d'étage en étage avec beaucoup d'élégance, soit digne d'éloges sous tous les rapports. »

« Ce grand édifice, écrit Lefèvre, de cent dix-sept mètres sur vingt-cinq, a été incendié en 1538 et 1560, dévasté et mis en vente durant la Révolution; il a été habilement restauré de 1802 à 1825. Sa magnifique tour de gauche, qui s'élève à cent vingt-trois mètres, porte, sur un couronnement flamboyant très tourmenté, une fameuse flèche à jour, qui résiste au branle d'une cloche de seize mille livres pesant, mise en mouvement par seize sonneurs. L'église n'a point de plus riches trésors que les trois chefs-d'œuvre de Rubens, l'*Assomption*, la *Descente de Croix* et l'*Elévation de la Croix*. »

Le tombeau du maître flamand est d'ailleurs une des curiosités de ce monument, en même temps qu'il en est une des principales décorations.

Lorsqu'on fait l'ascension de la tour, il faut gravir six cent vingt-deux marches avant d'arriver à la dernière galerie. Le carillon est composé de quatre-vingt-dix-neuf cloches, parmi lesquelles la plus grosse pèse huit mille kilogrammes.

Le trésor de la cathédrale d'Anvers était aussi, avant la révolution française de 1789, d'une richesse inouïe. Il comprenait, entre autres objets précieux, « cent chandeliers d'argent massif, quatre devants d'autel du même métal, et un ostensoir d'or massif, enrichi de diamants. » Tous ces objets, d'une valeur inappréciable, ont disparu dans la tourmente révolutionnaire, pillés, détruits ou vendus à l'encan.

Liège, où la religion a poussé de si profondes racines, Liège qui jadis a possédé plus de cent églises, a eu aussi sa cathédrale, dont il ne reste malheureusement plus rien, rien qu'un brillant souvenir.

Pour nous en représenter et en donner aux autres une idée aussi exacte que possible, nous devons nous en référer aux descriptions que nous en ont laissées les contemporains. Nous ne

croyons pas pouvoir mieux faire que de relater ici ce qu'a écrit M. Everard Kinds dans son livre intitulé : *Des délices du pays de Liège*, au sujet de cette cathédrale disparue :

« Tout ce qui se présente à la vue quand on entre dans ce magnifique temple, est digne de l'attention des curieux : l'or, le bronze, le cuivre, le jaspe et le marbre semblent s'y disputer le prix, et quoiqu'ils y soient prodigués, y sont néanmoins employés avec tant d'art et de délicatesse, que les yeux en sont charmés. Tout y flatte le goût, et quelque précieuses que soient les matières, on peut dire, sans hyperbole, que l'ouvrage les surpasse.

» A l'extrémité de la nef, qui est d'une largeur et d'une hauteur extraordinaires, on aperçoit un vaste autel en colonnade de marbre d'Italie, au lieu même où saint Lambert a versé son sang pour la foi. La nef a trois cents pieds de longueur sur soixante de large.

» On ne peut disconvenir que cet édifice ne soit un magnifique monument de l'antiquité et l'un des plus beaux ornements de la ville : quelque irrégulier qu'il paraisse, si le spectateur examine les nobles proportions de sa largeur à sa hauteur, de ses gros piliers, avec l'énorme fardeau qu'ils soutiennent, et l'ensemble merveilleux que forment ses différentes parties, il en reconnaîtra toute la beauté. »

Ces lignes, dans lesquelles on sent l'admiration sincère, sont de nature à nous faire vivement regretter que cette cathédrale ne soit pas parvenue intacte jusqu'à nous. Ce serait un fleuron de plus à ajouter à la couronne que les arts ont tressée à la Belgique, où les manifestations civiles et religieuses, dans le triple domaine de la religion, de la pensée et de l'étude du beau, ont toujours pris et continuent à prendre un si puissant essor.

En Italie, au XIII^{e} siècle, le gothique revêt un aspect particulier, sous l'influence du climat et des causes locales.

A Assise, au-dessus du tombeau de saint François, se dressent trois églises, dont les aspects et la construction varient, bien qu'elles s'emboîtent l'une sur l'autre, comme pour former une immense châsse :

« La plus basse, écrit M. Taine, est une crypte noire comme un tombeau; on y descend avec des torches. Là est la tombe, dans un pâle jour éteint, semblable à celui des limbes. Quelques lampes de cuivre, presque sans lumière, y brûlent éternellement, comme des étoiles perdues dans une profondeur morne.

» Tout exhaussée dans l'air et la lumière, l'église supérieure aiguise ses ogives, amincit ses arceaux, monte et monte encore, illuminée par le rayonnement de ses rosaces, de ses vitraux, des filets d'or qui luisent sur ses voûtes, enserrant les glorieux personnages, les histoires sacrées dont elle est peinte du pied jusqu'au faîte. Il semble que dans les trois sanctuaires l'architecte ait voulu représenter les trois mondes : tout en bas, l'ombre de la mort et l'horreur du sépulcre; au milieu, l'anxiété passionnée du chrétien dans notre terre d'épreuve; en haut, la joie et la gloire éblouissante du Paradis! »

Devant la cathédrale de Sienne, ce qui attire et retient, c'est la polychromie éblouissante de la façade : « Bordée de statues, elle hérisse au-dessus de ses trois portes trois frontons aigus, au-dessus de ses frontons trois pignons aigus, autour de ses pignons quatre clochers aigus, et toutes ces pointes sont crénelées de dentures. Mais si l'architecte aime les formes élancées qui lui viennent d'outre-mer, il aime aussi les formes solides que lui a léguées la tradition antique; il porte haut dans l'air la rondeur aérée du dôme; il revêt le fût de ses colonnes grecques d'hippogryphes, d'oiseaux, de feuilles d'acanthe qui s'entrelacent en serpentant jusqu'au sommet. Le même mariage d'idées reparaît dans tous les détails. »

Entrez sous ce portail merveilleux. Deux œuvres de haute allure captiveront votre attention ; le pavé et la chaire. Cette dernière a été sculptée par Nicolas de Pise, qui y a représenté, avec une souplesse inconnue jusqu'alors, l'histoire du Christ.

Quant au superbe pavement, il disparaît en temps ordinaire, sous un plancher mobile. Si une heureuse coïncidence vous y amène un jour de fête solennelle, vous le verrez à loisir découvert en entier. Le reste du temps, quelque menue monnaie donnée en gratification, fera enlever un ou deux panneaux en votre honneur. Le spectacle en vaut la peine.

A Florence, le patriotisme se mêle au sentiment religieux, s'efforce même de le dominer et de se l'asservir. Les constructions y affectent cet effort parallèle, qui parfois dévie en antagonisme. Le décret rendu dans le but d'ordonner à un architecte de construire Sainte-Marie des Fleurs, reflète bien l'état des esprits, l'orgueil et l'estime de la force alliée à la beauté; il porte : « Attendu qu'il est de la souveraine prudence d'un peuple de grande origine de procéder en ses affaires de telle façon qu'à ses œuvres se reconnaissent sa sagesse et sa magnanimité, il est ordonné à Arnolfo, maître architecte de notre commune, de faire les modèles pour la réparation de Sainte-Marie, avec la plus haute et la plus prodigue magnificence, afin que l'industrie et la science des hommes n'inventent ni ne puissent jamais entreprendre quoi que ce soit de plus vaste et de plus beau. »

L'architecte n'a pas failli aux légitimes espérances fondées sur son talent et a su élever une église grandiose, ornée de marbres aux tonalités multiples, dont le pavé semble un parterre de fleurs vivantes et dont le dôme causait l'étonnement de Michel-Ange.

La cathédrale de Milan renferme toutes les richesses que l'art gothique pouvait encore alors mettre en ligne. La description qu'en a faite Heine est caractéristique : « De loin, dit-il, on la dirait de papier blanc découpé; on approche, et l'on est stupéfait en reconnaissant que cette découpure est d'un marbre incontestable. Les innombrables statues de saints qui couvrent l'édifice, regardant dans toutes les directions sous leurs petites niches gothiques, et fichés bien haut sur toutes les aiguilles, forment un peuple à en troubler l'esprit. Quand on considère cet ouvrage un peu longtemps, on finit par le trouver tout à fait joli, colossalement mignon, un vrai joujou pour des enfants de géants. »

« Tout, ajoute M. André Lefèvre, dans cette construction, qui mesure cent soixante mètres sur cinquante-six, est de marbre blanc, on n'y trouverait pas un morceau de bois. Les combles ne sont pas une des parties les moins curieuses du monument. De nombreuses aiguilles les couronnent, la principale s'élève à plus de cent mètres; sa pyramide, en filigrane de marbre blanc, porte une grande statue de la Vierge. »

En Espagne, un proverbe dit, à propos des cathédrales qui dressent sur son sol leurs constructions originales : « A Tolède la richesse, à Compostelle la solidité, à Léon la légèreté. »

Quelques appréciations suffiront à faire estimer la valeur de celle de Séville :

« Rien, dit M. Davillier, ne saurait donner une idée de l'impression qu'on éprouve en pénétrant dans l'immense nef de la cathédrale de Séville; il n'existe pas, que nous sachions, une église gothique aussi vaste, aussi grandiose, aussi imposante. »

« Quand l'homme, dit de son côté M. Germond de Lavigne, mesure et compare les piliers à son infirmité, ils lui semblent destinés à supporter le ciel; puis, quand le spectateur les considère à distance, ils lui paraissent, tant ils sont élevés, trop frêles pour le poids des voûtes. Aucune église d'Espagne n'a ces imposantes proportions. Tout y est grand. Le cierge pascal, haut comme un mât de vaisseau, pèse deux mille cinquante livres. Le chandelier de bronze est une espèce de colonne Vendôme. »

Et Théophile Gautier le décrit en cette phrase typique, bien que l'image dont il se sert soit empreinte d'un peu d'exagération : « Notre-Dame de Paris se promènerait la tête haute dans la nef du milieu qui est d'une élévation épouvantable. »

En Sicile, l'architecture est restée asservie à l'influence orientale, que l'on sent partout présente et dominante. La cathédrale de Monréale a produit sur un géographe moderne, de violentes sensations qu'il a consignées dans ces lignes :

« Lorsque les deux battants de bronze sont ouverts et que l'on peut embrasser d'un coup d'œil tout l'intérieur de la cathédrale, on reste frappé d'étonnement, car aucune des églises du nord de l'Europe et de l'Italie ne donne une idée de l'effet produit par la nef de cet édifice à la fois mauresque et byzantin. Là aussi les architectes ont su donner à l'ensemble un aspect étrange et formidable; mais ce n'est pas en excluant la lumière ou en la dénaturant par des vitraux....., ce n'est pas en renfermant les ombres indistinctes sous de hautes voûtes où se perdent les pensées en même temps que les regards. Non, les rayons du soleil pénètrent librement dans la cathédrale de

Monréale; la voûte, soutenue par des poutres dorées, brille des couleurs les plus étincelantes; le marbre, le porphyre, la serpentine s'unissent pour faire de l'édifice un chef-d'œuvre de splendeur et de richesse. »

La Renaissance a produit une merveille : Saint-Pierre de Rome, avec laquelle aucune des cathédrales connues ne peut lutter ni entrer en comparaison. Si l'œuvre est superbe, les efforts consacrés à l'achever furent longs et laborieux. La somme de génie et de persévérance dépensée dans cette gigantesque entreprise est exactement et nettement résumée dans les quelques lignes suivantes de M. Léonce Reynaud :

« La construction de Saint-Pierre de Rome, abstraction faite des sacristies et de nombreuses mosaïques exécutées dans le cours du dix-huitième siècle, a duré plus d'un siècle et demi; a vu passer vingt-deux papes; a été dirigée successivement par treize architectes, depuis Bramante jusqu'au Bernin; a exigé des dépenses qui, en 1693, s'élevaient d'après les calculs de Charles Fontana, à la somme énorme de 251,450,000 francs, laquelle équivaudrait aujourd'hui au double environ, soit en nombre rond à cinq cents millions. »

Sur l'emplacement actuel de Saint-Pierre s'élevait primitivement une basilique construite par Constantin et sur la fondation de laquelle le Bréviaire romain rapporte cette pieuse tradition :

« L'Empereur ayant déposé le diadème, se prosterna contre terre, versant d'abondantes larmes. Puis, prenant un hoyau, il creusa le sol, transporta sur ses épaules douze corbeilles de terre, en l'honneur des douze Apôtres, et désignant le lieu que devait occuper l'édifice, il en ordonna la construction. »

Ce premier édifice durait depuis onze siècles quand le pape Jules II posa, en l'an 1506, la première pierre du monument actuel. L'architecte Bramante en avait élaboré le plan, auquel ses successeurs firent subir des modifications. Michel-Ange, à un âge très avancé, recueillit la lourde tâche et l'insigne honneur, qui déchaîna contre lui toutes les calomnies et lui suscita une foule d'envieux, de diriger la suite des travaux. Les insistances les plus vives ne purent vaincre sa répugnance à accepter

aucune rétribution. Il voulut à tout prix se consacrer gratuitement à cette œuvre pour l'amour de Dieu, de la sainte Vierge et du prince des Apôtres.

De différents côtés, après sa mort, survinrent des entraves dont une invincible opiniâtreté put seule avoir raison.

« Sixte-Quint, raconte M. de Bussière, avait résolu d'achever la coupole de Saint-Pierre, d'après le modèle de Michel-Ange, et de procurer ainsi de l'ouvrage à la foule de pauvres qui encombraient sa capitale. Ses conseillers cherchèrent à l'en détourner et lui représentèrent que ce travail durerait dix ans au moins et occasionnerait des dépenses auxquelles il serait impossible de faire face. Mais le Pape savait par expérience qu'une volonté ferme surmonte tous les obstacles. En vingt-deux mois cette œuvre immense était terminée, et la dépense n'avait pas excédé 100.000 écus d'or. Le jour de la pose de la dernière pierre fut un jour de fête pour la ville de Rome. On plaça d'abord cette pierre sur le tombeau de l'Apôtre, et après la célébration d'une grand'messe très solennelle au maître-autel, elle fut élevée dans les airs et mise en son lieu, au bruit des cloches et de l'artillerie du fort Saint-Ange. »

Saint-Pierre de Rome, bâti en l'honneur d'un humble pêcheur de Galilée, est une preuve irrécusable de la divinité de notre religion, de la puissance incomparable et souveraine de son Fondateur. Les yeux les moins clairvoyants sont frappés de ce spectacle, dont se dégagent une éclatante leçon et un grand exemple.

« La vue de Saint-Pierre, a écrit Mgr Luquet, offre à l'œil des proportions tellement inaccoutumées, comparativement aux autres édifices, qu'il est impossible de ne pas en ressentir une profonde impression. Il y a surtout quelques moments dans la journée où le soleil l'éclaire d'une façon particulièrement remarquable. Mais c'est la nuit, dans une de ces belles nuits si communes à Rome, lorsque la lune brille à une certaine hauteur sur l'horizon, que cette vue a quelque chose de profondément religieux qui saisit.

» Considérez les fontaines pendant le jour, au moment où l'on y voit briller mille arcs-en-ciel; considérez-les de nuit,

dans ces beaux clairs de lune dont je vous ai parlé; toujours vous éprouverez l'impression rendue autrefois si naïvement par l'empereur François d'Autriche.

» Dans le voyage qu'il fit à Rome, ce prince crut, en voyant jaillir cette abondance d'eau, y reconnaître un de ces efforts momentanés que l'art produit ailleurs. « C'est assez, disait-il, faites cesser; je suis content. »

» Et le bon empereur ignorait que les eaux de la place Saint-Pierre jaillissent tous les jours aussi abondantes, aussi pures en présence du pauvre pèlerin venu à pied, de bien loin, que devant les rois de la terre. »

L'obélisque qui décore le même plan a aussi son histoire, mais tragique. Il fut le témoin des folies sanguinaires de Néron, quand cet histrion couronné éclairait ses jardins avec des torches humaines, avec des chrétiens enduits de résine et de poix qui flambaient dans la nuit.

Amené d'Egypte sur un navire frété par l'empereur Claude, cet obélisque était presque complètement enfoui lorsque le pape Sixte-Quint le fit transporter sur son emplacement actuel, le 10 septembre 1586.

« En ce jour, les ouvriers se rendirent de bonne heure à Saint-Pierre, ayant l'architecte Fontana à leur tête. Avant de commencer leur travail, ils tombèrent à genoux pour implorer l'assistance divine.

» Le Pape avait fait entourer la place de barrières gardées par une haie de soldats, afin que personne ne pût gêner les ouvriers qui avaient besoin d'un très vaste espace pour faire jouer les machines. La population de Rome s'était portée au Vatican. L'anxiété des spectateurs était immense, et, au dire des historiens du temps, elle se manifestait par un silence que troublaient seulement le bruit des cabestans et des leviers, le piétinement des chevaux, et les signaux que donnait, de temps en temps, le directeur des travaux. Une seule fois, un cri partit de la foule : De l'eau aux cordes! puis tout rentra dans le même calme apparent. Mais quand on vit l'obélisque, d'abord suspendu en l'air, s'abaisser doucement vers sa base et y demeurer immobile, il y eut une explosion qui eût couvert l'éclat du

tonnerre ; et l'heureux Fontana, enlevé dans les bras des assistants, fut emporté en triomphe aux acclamations de la ville entière.[1] »

De cette grande basilique de Saint-Pierre, élevée sur le théâtre même où se sont passés les faits les plus douloureusement célèbres de l'histoire romaine, la façade comprend le balcon d'où le pape, aux fêtes solennelles, a tant de fois donné sa bénédiction aux foules agenouillées, et le péristyle contient la belle mosaïque où Giotto a représenté saint Pierre marchant sur les eaux, devant laquelle se récite la prière : « Seigneur, sauvez-moi des flots du péché, comme vous avez sauvé saint Pierre des flots de la mer. »

Le côté grandiose de l'édifice, qui ne se fait pas ressentir de prime abord à qui contemple la voûte sans tenir compte du reste, émeut bientôt l'âme d'une impression forte et vivace.

« Quant à la coupole, dit Mgr Luquet, si elle produit sur tout le monde une véritable sensation d'immensité, c'est surtout le soir qu'elle est d'un effet bien grandiose.

» Il faut la contempler alors, quand les derniers rayons du soleil couchant finissent de l'éclairer, que de grandes ombres s'étendent déjà partout ailleurs dans l'édifice. A mesure que la lumière s'éteint sur les mosaïques, on la voit sensiblement grandir ; les pilastres qui l'entourent acquièrent une plus grande hauteur, à mesure que le vague du crépuscule augmente ; la grande voûte enfin prend en quelque sorte la transparence du ciel dans la soirée d'un beau jour.

» Cette impression, nous l'avons ressentie, plus d'une fois, et il est impossible d'éprouver une sensation plus profonde à la vue d'une œuvre matérielle du génie de l'homme. »

Les statues, fort nombreuses, donnent de la vie à Saint-Pierre ; d'admirables tombeaux y ont été élevés. La décoration intérieure est d'une richesse indescriptible : des marbres très riches et de toutes sortes de couleurs en composent le pavement et des mosaïques à fond d'or communiquent à cette grandiose basilique un lustre impossible à égaler.

(1) M. de Bussière. *Les sept Basiliques.*

Les dimensions principales ont quelque chose de stupéfiant; la longueur extérieure de l'édifice est de deux cent dix-neuf mètres, sa largeur de cent vingt-sept mètres et la hauteur totale est de cent trente-six mètres.

Le président de Brosses a clairement synthétisé ses impressions à la vue de Saint-Pierre, impressions qui sont celles de tout visiteur instruit et consciencieux :

« Quel effet, s'écrie-t-il, croyez-vous que vous fera le premier coup d'œil de Saint-Pierre? Aucun. Rien ne m'a tant surpris, à la vue de la plus belle chose qu'il y ait dans l'univers, que de n'avoir aucune surprise; on entre dans ce bâtiment dont on s'est fait une si vaste idée : cela est tout simple. Il ne paraît ni grand ni petit, ni haut ni bas, ni large ni étroit. On ne s'aperçoit de son énorme étendue que par relation, lorsqu'en considérant une chapelle on la trouve grande comme une cathédrale, lorsqu'en mesurant un marmouset qui est là sculpté au pied d'une colonne on lui trouve le pouce gros comme le poignet. Tout cet édifice, par l'admirable justesse de ses proportions, a la propriété de réduire les choses démesurées à leur juste valeur. Si ce bâtiment ne fait aucun fracas dans l'esprit à la première inspection, c'est qu'il a cette excellente singularité de ne se faire distinguer par aucune. Tout y est simple, naturel, auguste, et par conséquent sublime... — La partie supérieure du temple, je veux dire les toits, est ce qui étonne le plus, parce qu'on ne s'attend pas à trouver là-haut une quantité d'ateliers, de halles, de coupoles, de logements habités, de campaniles, de colonnades, etc... qui forment, en vérité, une petite ville fort plaisante. »

Comme spécimens de monuments religieux construits dans le même genre que Saint-Pierre de Rome, on peut citer l'église du Val-de-Grâce, qui a été bâtie vers le milieu du XVII^{e} siècle. Le style de ce monument est hétéroclite; le mélange des divers genres alors en honneur n'est pas assez fondu, et les parties assemblées, faciles à discerner, forment parfois entre elles un choquant contraste. Mais le dôme, gracieusement décoré, est digne de tous éloges : « Pour bien juger cette conception originale, en a écrit M. André Lefèvre, il faut descendre vers le nord-est, sur la déclivité de la colline; le dôme s'élève et gran-

dit, bien supérieur par le choix de ses proportions et de ses ornements à son voisin massif du Panthéon. Il n'a qu'un rival à Paris, c'est le dôme des Invalides. »

Les architectes qui ont cherché leur voie en dehors des chemins suivis par le gothique ont produit çà et là quelques œuvres heureuses, au nombre desquelles il faut placer le péristyle de Saint-Sulpice, à Paris, malgré les traces ineffaçables qu'il garde des tâtonnements des architectes ; l'ensemble pêche par un trop grand excès de simplicité ; la régularité exagérée y va jusqu'à la lourdeur et l'ennui ; toutefois les vastes escaliers sont superbes, et le fronton avait une indéniable majesté. Les tourelles qui le flanquaient s'accommodaient très bien avec lui. Mais, quand il eut été foudroyé en 1770, les tourelles durent subir des remaniements, car leur isolement leur donnait un air étriqué qui déparait toute la façade. Leur reconstruction ne donna pas le résultat attendu ; une seule d'ailleurs fut complètement réédifiée, tant et si bien que ce péristyle restera toujours disparate.

Mais ce défaut essentiel n'enlève rien à l'impression de réelle grandeur qui se dégage de l'ensemble.

La Madeleine, qui ne fut terminée qu'en 1832, bien que ses fondations aient été creusées dès 1764, éblouit par son luxe chatoyant, par son majestueux fronton, dont nous avons parlé plus haut dans la partie de ce livre consacrée à la sculpture, et par ses escaliers qui permettent le déploiement aisé de la foule immense des grands jours de fête. Malgré le caractère païen de sa décoration, peu compatible avec sa destination, La Madeleine passe à bon droit pour une belle œuvre, détournée de sa destination primitive, car le désir de Napoléon était qu'elle fût consacrée à la glorification de son armée victorieuse.

Démêler quelles voies l'architecture suit maintenant de préférence et vers quelles théories elle paraît vouloir s'orienter nous entraînerait trop loin et nous ferait dépasser le terme que nous avons assigné à ce modeste essai de vulgarisation.

L'architecture de nos jours paraît avoir une propension à puiser à toutes les sources, et ce système éclectique est peu de nature à favoriser l'éclosion d'un nouveau style, puissamment original.

La basilique du Sacré-Cœur, élevée sur la colline Montmartre, mettra peut-être les architectes sur la voie. Il est permis d'espérer que de tous les éléments épars sortira la théorie qui les agrégera fortement et provoquera une rénovation dans l'art des constructions religieuses.

Pour nous, nous saluons cet avenir, que nous souhaitons glorieux, amplement satisfait si, par cet humble essai, nous avons pu concourir à propager le goût et l'étude des manifestations du beau.

La Cathédrale d'Amiens. (P. 147.)

APPENDICES

I. — Intérieur des cathédrales.

DANS le cours de notre travail, nous avons dû ne signaler que brièvement, voire même laisser dans l'ombre bien des œuvres qui méritaient d'être mises en pleine lumière.

Le tableau des merveilles de l'art chrétien que nous nous étions proposé de tracer à larges traits eût manqué de proportions. En nous appesantissant sur telle ou telle œuvre en particulier, nous aurions paru vouloir la tirer hors de pair, au détriment de plusieurs autres d'un mérite égal. C'est ce que nous avons évité, désireux de garder, dans cette revue rapide à travers les siècles, une scrupuleuse impartialité. Ce modeste ouvrage est plutôt un guide, un memento destiné à prouver, mais d'une façon sommaire, que les manifestations de l'art chrétien n'ont été, à aucune époque, inférieures aux productions de ses rivaux, que fréquemment elles leur ont été supérieures et que, dans les circonstances critiques, c'est à elles que revient l'honneur d'avoir rallumé le flambeau près de s'éteindre.

En architecture, nous n'avons étudié que le squelette, l'ossature de nos merveilleuses cathédrales. Nous nous sommes arrêté aux

magnificences décoratives des portails merveilleusement ouvragés ou aux hardiesses de la construction. Certes, rien qu'en se bornant à ces deux aspects la matière était vaste, trop vaste même. Mais que de détails ravissants pour le chercheur dans ces ensembles prodigieux! Que de chefs-d'œuvre accumulés dans les temples! Les occasions de s'émerveiller foisonnent, pour qui sait voir et comprendre.

Tous les arts, quelque dissemblables qu'ils nous paraissent à première vue, procèdent de la même source sacrée, contribuent au même but et ont entre eux des liens étroits autant qu'indissolubles. Nous voudrions ici passer en revue quelques-unes de ces beautés qui, pour être moins saillantes, n'en semblent pas moins dignes d'une respecteuse admiration.

1. — Vitraux de Reims.

De ce nombre sont les vitraux de la cathédrale de Reims. Dans nos sanctuaires vénérés, à la construction desquels la foi et l'art ont également contribué, tous les artistes auxquels on fit appel ont donné, sans compter, le meilleur de leur génie. Leurs productions, guidées par un élan identique, se sont entremêlées, fondues, sans qu'aucune disparate vînt atténuer l'effet d'ensemble qu'elles étaient appelées à produire. L'imagerie religieuse a trouvé dans les vitraux de nos cathédrales un champ largement ouvert, que les peintres ont su exploiter avec une habileté prodigieuse, sous la direction de l'architecte qui surveille tout, préside à tout, afin que la pensée maîtresse de son œuvre s'imprègne en toutes ses parties et se reflète dans les détails qui paraîtraient les plus accessoires.

Responsable de l'unité de l'œuvre, il veut que sa volonté anime l'ensemble et se fasse sentir à tous les artistes et ouvriers qui, à des degrés divers, à des titres multiples, sont chargés de réaliser le plan conçu par lui. Maçon, il surveille les matériaux

et leur mise en place ; sculpteur, il fait, sous ses yeux, fouiller la pierre ou le bois; peintre, il fait exécuter ces décorations polychromes dont certains détracteurs ont beaucoup médit, parfois avec une injustice notoire, mais qui n'étaient pas dénuées de beauté, ainsi que plusieurs exemplaires, à Cologne, à la Sainte-Chapelle, à Saint-Denis, permettent d'en juger de nos jours; verrier, il cherche des combinaisons d'oxydes, susceptibles de réaliser les teintes délicates ou habilement nuancées qu'il rêve; il trace les dessins, s'ingénie à en obtenir une reproduction scrupuleuse, ne croyant pas indigne de lui de suivre de près la cuisson du verre.

Cette collaboration, sous une impulsion unique, devint au XIII^e^ siècle éminemment féconde. Ce fut le secret de l'essor pris par la peinture sur verre, alors à son apogée, et alliée intimement à l'architecture chrétienne. La rupture de cette intimité devait amener la décadence, quand l'artiste verrier ne voulut plus voir que son œuvre, et non la place qu'elle devait occuper dans l'ensemble.

Les vitraux de Reims offrent aux spectateurs un des plus beaux spécimens de ce qu'à pu enfanter l'imagerie religieuse entre les mains d'artistes savants et convaincus.

Les cathédrales de Bourges et de Chartres jouissent du privilège de n'avoir rien perdu de leurs verrières qu'elles ont conservées intactes jusqu'à nos jours. Moins favorisée, la cathédrale de Reims a perdu presque entièrement ses vitraux de l'étage inférieur. Mais ceux de l'étage supérieur constituent des joyaux d'un prix inestimable, qui la décorent d'une ornementation monumentale.

Trente-neuf fenêtres doubles ayant une rosace à leur partie supérieure, neuf arcades formant galerie et trois rosaces d'une grandeur peu commune, telle est l'étendue considérable qui s'offrait au talent des peintres verriers alors en renom. Ils n'ont pas failli à leur tâche, et les travaux qu'ils ont exécutés à Reims sont de tout premier ordre, et peuvent soutenir la comparaison avec les œuvres du même genre les plus appréciées.

Les attitudes des personnages qui jouent un rôle dans les scènes reproduites par les artistes, démontrent jusqu'à l'évidence

que ces verrières sont tout à fait contemporaines du reste de l'édifice, car leurs poses affectent une inviolable raideur. Les draperies ne connaissent pas les ondulations gracieuses, les contours harmonieux. Le geste est sec et étriqué. Le second plan est également chose inconnue, et quel que soit le nombre des personnages, ils figurent tous au premier plan selon le mode antique. Souvent une fenêtre est remplie par deux personnages seulement, qui chacun en occupent scrupuleusement la moitié et se font opposition l'un à l'autre. Il y a là une uniformité voulue, qui engendrerait vite la monotonie, si des encadrements savamment compris ne faisaient ressortir le tableau d'une façon saisissante, si les tons chatoyants et les nuances étincelantes ne lui donnaient un éclat magique. Avec les procédés restreints dont ils disposaient, ces peintres verriers étaient de merveilleux évocateurs.

Le bleu est la couleur dominante de ces compositions. Il en forme le fond, sur lequel viennent s'étaler les autres teintes, qui s'agencent entre elles et se font mutuellement ressortir. Seul, le blanc n'est employé qu'avec une extrême discrétion, dans ces œuvres où le coloris doit être poursuivi avec un soin particulier, où les teintes ternes ou neutres ne peuvent trouver place sans nuire à l'impression totale, qui s'en trouve atténuée.

Les injures du temps n'ont pas atteint ces vitraux auxquels d'ailleurs, par prévoyance, on avait donné une certaine épaisseur. Les efforts réunis du soleil, de la pluie, des bourrasques, des orages sont venus se briser contre ce travail, d'un solidité éprouvée. Sept siècles ont passé, et l'œuvre est debout, solide toujours et toujours admirée!

« Si les choses de l'art, écrivait, en 1857, l'abbé Tourneur, dans un mémoire présenté au concours de l'Académie de Reims et récompensé par elle d'une médaille d'or, si les choses de l'art doivent se juger par l'effet, à quelle hauteur n'élèverons-nous pas les vitraux de Reims! A toute heure et sous quelque jour que ce soit, l'œil contemple avec une indicible satisfaction ces tableaux merveilleux, tellement que nous avons souvent entendu faire cette remarque, que sans doute les couleurs avaient été disposées de manière à produire pour chaque moment du jour le

plus d'effet possible. Quand même cette opinion serait une erreur, ne serait-ce pas le plus bel éloge de nos verrières? Combien donc devait être imposant l'aspect de la cathédrale quand sa parure était complète, et quand la moitié qui lui manque aujourd'hui n'avait pas payé de sa vie les erreurs artistiques du XVIII[e] siècle! »

La partie absidale de la cathédrale est incontestablement celle où une inspiration noble et élevée s'est donné libre cours et a enfanté des groupes devant lesquels l'imagination la plus exigeante reste en extase. La description en est particulièrement difficile et ne donnerait pas une idée, même approximative, de la beauté idéale de ces représentations.

D'autres cathédrales renferment des chefs-d'œuvre susceptibles de supporter sans faiblir le parallèle avec ceux dont Reims s'enorgueillit à juste titre. Nulle toutefois n'en possède qui puissent, sans injustice flagrante, sans parti pris, être considérés comme supérieurs à ces derniers.

Nous y voyons représentés Notre-Seigneur Jésus-Christ cloué au bois ignominieux de la Croix, la sainte Vierge berçant sur ses genoux l'Enfant-Dieu, source pour elle de tant de joie et de tant de larmes, et enfin les disciples qui ont aimé leur Maître jusqu'à souffrir pour son nom les derniers supplices.

Dans cette disposition, nous retrouvons nettement l'influence de la période romane. Un ardent souffle de foi vivifiait tout. Et ce n'était pas une foi morte, une foi qui n'agit point, qui se dépense et se stérilise en protestations ardentes, mais vaines. C'était une foi vaillante et productrice d'œuvres, qui décidait Albéric de Humbert, celui qui avait posé la première pierre de la cathédrale et que des liens nombreux et forts attachaient au sol de Reims, à prendre la croix pour aller mourir courageusement en Terre-Sainte.

L'art consultait la foi, et la foi exigeait que le Christ en croix rayonnât triomphalement à la place d'honneur, afin que le Christ douloureux du calvaire attirât dès l'entrée et concentrât tous les regards, dans la direction de ce pays arrosé par le sang des guerriers pleins de valeur, comme aux temps où retentissait de toutes parts le cri sublime : « Dieu le veut! »

Le Fondateur de l'Eglise, sa Mère, les Apôtres, quelles nobles figures dignes d'inspirer les pinceaux d'artistes croyants! Ces humbles pêcheurs de Galilée, appelés à devenir des pêcheurs d'hommes et les pères de toutes les églises du monde, quelles puissantes et mâles physionomies à reproduire, avec les traces du dur labeur auquel ils étaient précédemment voués, avec le rayonnement que leur imprimait leur vocation sublime.

L'artiste assumait une lourde tâche, à laquelle il sut ne pas rester inférieur. Après saint Pierre, qui siège à la gauche du Maître, le peintre a placé l'archevêque de Reims, Henri de Braine, ce qui permet d'attribuer d'une façon certaine ces vitraux au XIII^e^ siècle. Près de lui se trouve l'église métropolitaine de Reims, dont tous les évêchés suffragants sont représentés et en particulier Soissons, Laon, Beauvais, Tournai, Cambrai, Amiens. D'après le projet élaboré, chaque évêque devait être représenté avec son église, et il en fut ainsi pour quelques-uns. Mais le nombre insuffisant des fenêtres ne permit pas de poursuivre ce plan. C'est ce qui explique pourquoi certains évêchés figurent uniquement sous les traits de leur pasteur, et d'autres uniquement par la reproduction de leur cathédrale.

Ces représentations d'églises ont été enfantées de toutes pièces par l'imagination du peintre, car elles ne correspondent pas rigoureusement, ni même parfois approximativement, avec la réalité des sanctuaires épiscopaux qu'elles voulaient rendre. Mais chacune d'elles constitue une œuvre de valeur. Rien de lourd ni de massif. Des tours élégantes couronnées de flèches élancées donnent à l'ensemble un caractère gracieux. Toutes sont surmontées de l'ange du diocèse sonnant de la trompette, comme pour convoquer les foules à s'engouffrer par les larges vantaux des portes monumentales.

Dans la représentation du Christ en croix, tel que nous le trouvons sur les vitraux de Reims, nous distinguons tous les emblèmes, tous les caractères qu'il était de tradition de lui accorder au XIII^e^ siècle. Les bras nous paraissent d'une longueur exagérée, démesurée même; à cette époque, les connaisseurs, loin d'y trouver rien de choquant, y voyaient un symbole, comme si Dieu voulait embrasser l'univers entier. — Le sang

coule, vermeil et abondant, des plaies du Sauveur; il teint de pourpre le voile qui drape le milieu du corps et se déverse dans une coupe déposée au bas de la croix, sur les côtés de laquelle sont figurés la lune et le soleil. — La Vierge Mère est touchante dans la simplicité de son attitude désolée; et saint Jean, le disciple que le Maître aimait par-dessus tous, est là, fidèle et dévoué, aux heures de l'angoisse indicible du calvaire.

Les scènes sanglantes de le Passion ont été d'ailleurs mises largement à contribution à Reims, comme dans toutes les cathédrales de cette époque.

Au-dessus des grandes fenêtres on a ménagé des rosaces, dont chacune forme un tableau. Et c'est ici, dans ces œuvres aux dimensions plus que restreintes et dont le cadre étroit ne semblait devoir se prêter à aucune scène, que l'on découvre les ressources étonnantes de ces inimitables peintres verriers. Il semblait que ces peintures, placées à une telle hauteur, devaient être invisibles du bas. Cet écueil a été fort habilement évité. Tout y est vivant, tout y ressort avec une netteté qui serait incompréhensible, si l'on ne savait quelles couleurs éclatantes ces artistes tiraient de leur palette.

Un tombeau vide, qu'une lampe éclaire d'une lueur douteuse, le linceul rejeté, Madeleine en larmes, Jésus-Christ lui apparaissant, pendant que les saintes femmes se présentent, les mains chargées de parfums, — que de personnages accumulés dans un espace si étroit! Mais comme tous se détachent nettement dans cette scène pathétique du Christ ressuscité!

Non loin de là, figure saint Pierre, crucifié lui aussi comme le divin Maître, mais la tête en bas, pendant que ses bourreaux, à la mine patibulaire, veillent au pied de l'instrument du supplice, comme s'il était possible que cette proie leur échappât, comme s'ils voulaient se repaître avec délices des affres de cette agonie douloureuse.

Un curieux souvenir à propos de cette peinture : elle avait été placée à rebours et longtemps resta dans cette position, de telle sorte que saint Pierre était attaché en croix la tête en haut, tandis que les bourreaux étaient représentés dans la position contraire. Cette erreur ne fut corrigée qu'en 1848, date à

laquelle bourreaux et victime reprirent les positions respectives qu'ils doivent occuper conformément à l'histoire.

Enumérer les sujets de tous ces médaillons deviendrait fastidieux et nous entraînerait forcément à des redites. Les légendes qui se rapportent à la vie des apôtres et des évangélistes fournissaient une ample matière, dont les peintres ne se sont pas écartés et à laquelle ils se sont conformés avec un rigorisme qui n'est pas un de leurs moindres titres d'honneur. Preuve qu'ils avaient à cœur d'être véridiques et de ne pas chercher une gloire bruyante et tapageuse en dehors des traditions sacrées.

Le supplice de saint Barthélemy est rendu dans une note réaliste qui donne aux spectateurs un frisson d'horreur. Trois hommes s'acharnent à leur sinistre opération. Du corps dépouillé pendent de toutes parts des lambeaux hideux. Une douleur effroyable contracte les traits du patient, mais la résignation dont ils sont empreints donne à la scène un caractère élevé en même temps que poignant.

Le transsept de la cathédrale, s'il ne peut être admiré en bloc, s'il renferme des œuvres inégales, de styles et d'époques différents, contient aussi des beautés devant lesquelles il serait injuste de garder le silence. Les admirateurs de ces vitraux, dont certains sont des mosaïques et d'autres des grisailles, ne sont pas moins nombreux que leurs détracteurs. La rude simplicité du procédé dénote l'ancienneté de quelques-uns de ces tableaux, dans lesquels on retrouve une disposition analogue à celle des verrières de l'abside : Dieu le Père, la Vierge et son divin Fils, puis un évêque avec son église dont les arcs-boutants et les contre-forts rappellent les plus beaux jours de l'école gothique.

La rosace du nord et celle du midi sont des œuvres de haute valeur. La seconde eut beaucoup à souffrir, en 1580, d'une tempête qui, le jour de Pâques, désola toute la région de Reims, et dont la furie, paraît-il, fut telle, que les bûcherons purent se croiser les bras toute l'année. La rage du vent, s'il faut en croire les chroniques, avait jeté bas tant d'arbres dans les forêts qu'il devint inutile d'en abattre. Les maisons, les constructions importantes ne furent pas non plus épargnées. Les

églises en particulier subirent des détériorations considérables. La rosace qui nous occupe fut disloquée, arrachée et réduite en miettes sous les assauts de la bourrasque.

Mais, dès l'année suivante, elle était reconstituée avec une simplicité qui accuse un goût très sûr. « Au centre, écrit M. Tarbé dans son *Histoire de Notre-Dame de Reims*, est placé le Christ bénissant la terre et montant au ciel dont il montre la route. Les apôtres sont autour de lui dans les douze médaillons. Entre le centre et la circonférence, le champ de la rosace est rempli par des têtes d'anges et des arabesques d'assez bon goût. La même arabesque est répétée douze fois. Cette rosace, plus transparente que celle du grand portail et que sa sœur du nord, a moins d'éclat lumineux. »

La rosace du nord a subi de regrettables mutilations et il est aisé de discerner les additions qui lui ont été faites postérieurement. Impossible d'y retrouver cet éclatant coloris dont les peintres verriers renommés semblent avoir emporté avec eux le secret dans la tombe, car les œuvres de leurs imitateurs ne sont que de pâles copies.

Des douze groupes, formés par les douze parties qui subdivisent cette rosace, quelques-uns sont indéchiffrables, d'autres sont devenus d'une interprétation malaisée, parce qu'on leur a adjoint, avec une inqualifiable indifférence artistique, des sujets totalement étrangers à ceux que l'artiste avait groupés dans l'ensemble de sa conception. Telle partie avait-elle disparu, l'on ne s'enquérait nullement du sujet qui pouvait lui avoir été affecté, et on lui substituait n'importe quel autre motif. De là des interprétations fantaisistes au possible, car les critiques voulaient à tout prix y découvrir une idée générale. De nombreuses erreurs ont été ainsi commises, qui certes ne sont pas imputables aux artistes primitifs.

Il est maintenant admis, sans conteste, que cette rosace a été consacrée à la représentation de la Création du monde. En partant de cette idée maîtresse, il est facile d'expliquer tous les groupes séparés de cet ensemble.

Dieu le Père tire le monde du néant, et l'œuvre des six jours de la création s'étale dans les médaillons qui rayonnent

autour de la partie centrale. Voici la création de l'homme, voici le paradis, la scène de la séduction. Puis Adam s'adonne au dur labeur de la terre. La porte du paradis s'est refermée derrière lui. Ses fils, Caïn et Abel errent à travers la campagne. Abel offre de blanches brebis en des sacrifices agréables au Très-Haut. Caïn, rongé par la jalousie, le tue à coups de hache. D'autres scènes encore, puis des représentations des animaux créés par Dieu pour voler dans les airs, nager dans les ondes ou marcher sur la terre. Voilà ce qu'il est facile de découvrir, à un esprit exempt de parti pris ou d'idées préconçues, dans ces groupes malheureusement fort incomplets.

En ce qui concerne les vitraux des nefs, un examen consciencieux fait immédiatement ressortir cette vérité, maintenant incontestée, qu'il les faut attribuer à des dates diverses. La différence de l'effet produit ne saurait laisser subsister aucun doute à ce sujet. Les couleurs ne sont point partout également vives et les procédés sont tout autres ici que là.

Les dix-huit verrières doubles dont nous voulons donner rapidement une idée, n'ont été décorées, selon le plan primitif, que pour les faire contribuer à l'ensemble de l'ornementation de la cathédrale. Et, à cause même de cette destination, les détails y ont été forcément considérés comme quantités plus ou moins négligeables. Il ne s'ensuit pas que le dénigrement soit de mise à leur égard. Des controverses multiples se sont élevées quand il s'est agi d'attribuer des noms aux portraits de rois qui figurent deux à deux dans les niches supérieures, ayant immédiatement deux évêques au-dessus d'eux. Nous n'entrerons pas dans le détail des discussions, réfutations et protestations qui ont à leur sujet fait couler des flots d'encre. Les opinions, jadis divisées, se sont ralliées à celle-ci, qui n'a rien d'inadmissible et donne toute satisfaction aux commentaires les plus minutieux : ces portraits représentent les rois de France, et, à la partie inférieure, les évêques qui les ont sacrés.

La conception des évêques en tant que princes temporels a présidé à la disposition des figures. Divers indices qui sont trop essentiellement techniques pour trouver place dans ces pages, viennent puissamment corroborer cette manière de voir.

Les encadrements constituent, sur divers points, de véritables parterres de fleurs de lys et de roses. La façon d'utiliser ces dernières est originale. Leur centre donne asile à un personnage, tandis que six autres se dessinent dans les six compartiments figurés par les six pétales de la fleur. Tantôt un évêque est entouré de six de ses pairs. Tantôt la sainte Vierge y figure avec l'Enfant-Jésus, tandis que des anges lui prodiguent leur encens et des hommes leurs prières. D'autres scènes de la vie de Notre-Seigneur y ont également trouvé place, et même un artiste y a voulu dépeindre ce que sera le jugement dernier quand la trompette réveillera les morts, quand tous seront pesés dans la balance de justice et estimés à leur juste valeur.

Il nous reste, pour parfaire cette trop courte description des merveilleuses verrières qui sont un des plus beaux fleurons de la couronne artistique de la cathédrale de Reims, à examiner celles qui divisent en trois étages la partie du portail laissée libre entre le sommet de la porte et celui de la voûte.

Et tout d'abord nous trouvons une rosace de petite envergure, mais dont le travail est curieux à plus d'un titre. Elle présente un contraste voulu avec la grande rosace qui la domine. Tout accuse cette antithèse préméditée et poursuivie jusque dans les moindres détails, qui s'opposent un à un aux parties correspondantes de la rosace supérieure.

Quel art délicat éclate partout dans ces broderies, si finement ouvragées, que leur réalisation paraît tenir du prodige et défier la hardiesse des imitateurs! Mais quelles lueurs blafardes dans les verres de différentes nuances que des peintres consciencieux, mais mal inspirés, on cru devoir poser en cette rosace à la fin du XVIII^{e} siècle! Nous ne pouvons mieux faire que de nous associer à cette éloquente protestation que M. P. Tarbé fait entendre dans son livre, *Notre-Dame de Reims* : « Déjà nous avons indiqué, écrit-il, la rose sise au dessus de la principale porte d'entrée, et faite il y a quelque soixante-dix ans. Qui n'a flétri la pauvreté de son dessin, ses couleurs blafardes et passées? La rose basse et celle qui la domine nous ont toujours représenté la mort et la vie, la mort et sa pâleur, la vie et ses prismes brillants; la mort et son froid glacial, la vie et ses

trésors de feu. Il faudra bien qu'un jour ces verres décolorés reçoivent des successeurs, et que le pinceau moderne prenne une glorieuse revanche. »

Cette revanche espérée n'est pas encore venue. Il y a un demi siècle, un artiste s'était fait une notoriété dans la peinture sur verre. Et déjà l'on disait qu'il serait, qu'il était l'égal de ses devanciers, dont il avait renouvelé l'art dès longtemps désappris. Choisi au concours pour restaurer les verrières de la Sainte-Chapelle, à Paris, il devait également, en refaisant la petite rosace du portail de Reims, lui donner cette teinte adoucie appelée à contraster avec l'éclat rutilant de sa grande sœur.

Déjà il avait élaboré ses plans dans ce sens, et il avait résolu de représenter la généalogie de la Vierge Marie. La mort ne permit pas à l'artiste de réaliser le projet qu'il avait si savamment conçu. Et les choses sont restées en l'état où elles étaient.

Dans la galerie qui forme autour de la cathédrale comme un chemin suspendu se trouvent neuf vitraux que de nombreux commentateurs veulent considérer isolément, mais qu'il semble plus rationnel de réunir en un groupe figurant ou le sacre de Clovis, ou la cérémonie du sacre considérée en elle-même sans que les personnages puissent être attribués à telle époque au détriment de telle autre.

L'argument que l'on voudrait tirer du manteau de fleurs de lys dont est revêtu le roi que la sainte ampoule va consacrer, ne peut avoir aucune portée, ni infirmer, en tout cas, l'opinion de ceux qui prétendent y voir Clovis et non saint Louis. Une légende antique ne nous apprend-elle pas qu'un ange apporta du ciel les fleurs de lys au roi Clovis, qui, en reconnaissance de ce miracle et pour en perpétuer le souvenir, fit élever le monastère de Joye-en-Val?

En tous cas, ces verrières ont subi des dégradations, des retouches, des raccords. La différence des verres est à cet égard un indice caractéristique, qui suffirait seul à lever tous les doutes, si l'on ne pouvait lire en un coin cette attestation naïve et dont nous respectons l'orthographe, qui y fut gravée par un des ouvriers occupés à cette réfection : « Oudet a fait ces *vitros* en 1834. »

Mais arrivons à la grande rosace. Ici l'enthousiasme et une admiration sans réserve sont les seuls sentiments possibles. Laissons la parole aux savants écrivains qui ont en parlé avec le plus de justesse et le plus d'éloquence.

« De toutes les baies vitrées de la cathédrale de Reims, a écrit M. l'abbé Tourneur, la plus magnifique, sans contredit, c'est la grande rose occidentale, principal ornement du portail à l'intérieur. Par la pureté, l'harmonie de ses formes rayonnantes, la richesse de son dessin, le fini de ses sculptures, elle présente, à l'intérieur de l'église, le plus magnifique spectacle. Il n'est certainement personne à Reims qui, dans une belle après-midi, n'ait été forcé de s'arrêter longtemps à contempler ce chef-d'œuvre de légèreté, de délicatesse et de grâce, cet astre véritable, l'œil de la divinité sensible, le symbole de l'éternité, étincelant de mille feux, et d'où se répandent comme par torrents, jusque dans les profondeurs les plus reculées des nefs, des flots d'une lumière si douce, si splendidement colorée, qu'elle semblerait être la lumière divine qui environne les anges et les saints dans les cieux. »

Dans sa *Description historique* de l'église Métropolitaine de Notre-Dame de Reims, M. Povillon Pierrard ne tarissait pas non plus d'éloges à ce sujet :

« Quand la rose, y lisons-nous, est éclairée par les feux du soleil, les couleurs brillantes qui s'en échappent par torrents ne nous laissent d'autre sentiment que celui de l'admiration et de l'étonnement. »

M. Gilbert accentue cette note élogieuse :

« Rien n'égale, dit-il, la richesse et la beauté de la grande rose de la façade principale, et l'admiration se partage également entre la délicatesse des compartiments découpés en pierre, et l'éclat et la variété des peintures sur verre dont l'aspect est ravissant, surtout au coucher du soleil. »

M. P. Tarbé renchérit encore :

« Lorsque le soleil couchant, dit-il, envoie ses derniers rayons caresser le noble portail et dire l'adieu du soir à la vaste église, la grande rosace reçoit sa lumière bien-aimée, l'absorbe et la jette sur les murs de la nef sous les mille couleurs du

prisme. Elle-même s'illumine et lutte pour ainsi dire avec l'astre divin. A peine peut-on arrêter ses regards sur son disque étincelant. Malheur à celui que n'émeut pas ce majestueux spectacle! Son cœur est mort aux saintes impressions..... »

Ce large espace séduisant, en dépit de la hauteur à laquelle il est situé, a été consacré à un sujet unique, l'Assomption de la sainte Vierge. Cette place d'honneur revenait de droit à la Mère de Dieu, dont la pompeuse et triomphante glorification brille au premier rang dans tous les édifices religieux de cette époque.

Les touchantes légendes du moyen-âge stimulent l'imagination des artistes à qui a été dévolu l'honneur périlleux et pourtant convoité de redire la gloire de la Reine des Anges. Et l'inspiration ne faiblit pas un seul instant, bien qu'il s'agisse de décorer cinquante-deux compartiments. La figure de la Vierge est à elle seule un travail de génie : la candeur et la beauté y rayonnent d'une façon peu commune, et nul ne pourrait être insensible à ses attraits ravissants.

Près de là, Dieu le Père tient entre ses bras Jésus Enfant, et son attitude semble attendre et appeler Marie; les angoisses de la Vierge ne sont plus qu'un souvenir, et son cœur, jadis percé de mille glaives, goûte l'immense bonheur de l'intime réunion à Celui qu'elle a tant aimé, à Celui qui ne peut rien refuser à sa Mère.

Puis, des anges sont groupés, dans des attitudes variées, mais presque tous jouant d'un instrument de musique. Les uns soufflent à pleins poumons dans des espèces de trompettes d'une forme allongée, tel autre joue de la guitare, d'autres pincent la harpe, d'autres enfin font retentir des chants qui sont aussi des prières. — Tous ces anges resplendissent d'une joie pure et sans mélange, et sur leurs traits extasiés se lisent les béatitudes du ciel, d'où ils sont descendus pour accourir au devant de leur Reine et lui faire un triomphal cortège d'honneur.

La gloire l'attend, et déjà la couronne d'or qui doit ceindre son front virginal est suspendue au-dessus de sa tête. Et le ciel s'entr'ouvre pour que les Bienheureux puissent assister à son Assomption radieuse.

Voici venir maintenant les ascendants de Celle qui devait être

la Mère très pure du Fils de Dieu, vieillards vénérables, qui, sous leurs cheveux blancs et sous les traits flétris par les années, portent les nobles traces d'une vie laborieuse et sainte.

Les femmes illustres qui, dans l'Ancien Testament, symbolisaient la venue de Marie et esquissaient à larges traits ce qu'Elle devait être, tiennent aussi dans cet ensemble une place importante. C'est bien là ce qu'avait voulu retracer l'artiste à qui incombait la tâche difficile de reconstituer la généalogie de la Vierge Immaculée.

Les rois sont là également, les uns exprimant l'admiration, les autres portant des couronnes destinées à Marie. Les vitraux foisonnent encore de détails ingénieux, de mosaïques comprises avec art, de rameaux entrelacés dont la finesse et les dentelures défient toute description. Les feuillages verts et les fruits d'or s'y marient délicatement, sans que rien de choquant ne vienne jamais blesser les regards ou diminuer le plaisir de leur contemplation.

Cette œuvre, sur laquelle il serait nécessaire de s'étendre plus longuement si l'on voulait en donner une idée tout à fait exacte, a subi des mutilations multiples; et des réparations exécutées avec une maladresse insigne lui ont été plus funestes encore que ces dégradations du temps. Les trous ont été bouchés au petit bonheur avec une inconscience qu'on ne saurait trop sévèrement qualifier.

Telle est la beauté incomparable de cette œuvre, « tel est, dit M. Tourneur, l'artifice de ces vitraux, que le rouge en est le ton dominant; mais les nuances sont ménagées de telle sorte que le centre est vivement éclairé; vient ensuite un cercle plus obscur, puis une très grande lumière qui va, en diminuant, mourir sur les bords de la rosace, et produit ainsi un rayonnement du plus bel effet. »

Comme conclusion de ce qui précède, la grande rosace du portail est une œuvre magistrale, en dépit de l'état lamentable où l'ont mise des superfétations barbares autant que les dévastations du temps.

« Toute mutilée qu'elle est, dit encore M. Tourneur à l'opinion de qui nous nous rallions avec un respectueux empresse-

ment, elle est unique au monde et véritablement admirable, tant elle a été bien appropriée à sa destination et construite dans les véritables règles de la bonne peinture sur verre. Aussi est-elle l'œuvre de la meilleure époque de l'art, la fin du XIII^e^ siècle ou le commencement du XIV^e^.... »

Nous émettons le vœu qu'elle soit restaurée par un artiste intelligent, et qu'elle reprenne enfin toute sa splendeur, à la gloire de ceux qui l'ont faite et pour l'instruction et le profit de ceux qui voudront réussir en l'imitant.

A maintes reprises nous avons déploré l'état de délabrement dans lequel se trouvent nombre de ces vitraux devant lesquels tant de visiteurs se sont émerveillés, et çà et là nous avons indiqué les causes de cet état de vétusté.

A certaines époques, pour d'importantes cérémonies on déplaçait quelques vitraux, ce qui s'effectuait rarement sans détérioration. L'inclémence des saisons a sévi sur eux également avec intensité, et le pis est que les réparations se faisaient, sans qu'une vue générale y présidât, sans que les ouvriers, quelle que fût leur liberté, quel que fût leur désir de faire œuvre méritoire, se rendissent un compte suffisamment exact de l'ensemble de la restauration à laquelle ils avaient à contribuer.

Aussi a-t-on manifesté fréquemment le désir de voir éditer un album où chacune de ces verrières serait représentée telle qu'elle fut exécutée primitivement. Cette mesure, si elle était adoptée, supprimerait tous ces tâtonnements, dont les effets ont été si désastreux, et ferait disparaître à jamais tout retour du vandalisme, sans doute involontaire, mais quand même déplorable, dont nos vitraux ont été les victimes.

Ces chefs-d'œuvre d'un art merveilleux méritent d'être traités et préservés avec un soin religieux. Le prestige qui en rejaillit sur la cathédrale de Reims, à défaut d'autre raison, doit pousser ceux qui ont la garde de ces trésors artistiques à prendre toutes les mesures possibles pour conserver ces richesses et leur rendre le lustre dont elles étincelaient jadis quand elles venaient d'éclore sous le pinceau des peintres-verriers du moyen-âge.

2. — Vitraux de Chartres.

Les peintres verriers appelés à l'honneur de décorer nos superbes cathédrales ont presque tous opposé l'ancien et le nouveau Testament, mettant en parallèle les événements prédits par le premier et ceux réalisés par le second, soit dans des verrières différentes, soit dans les compartiments d'un même vitrail. Ils voulaient ainsi mettre sous les yeux des fidèles les événements de l'histoire et les vérités proclamées par la religïon.

Cette tradition du moyen âge était en vigueur, non seulement parmi les artistes, mais aussi parmi les littérateurs et les théologiens. Et il était fréquent de trouver les Prophètes et les Apôtres groupés deux à deux et offrant en regard de part et d'autre, les textes de l'Ancienne Loi et ceux de la Nouvelle.

Chartres a suivi naturellement cette voie qui lui était toute tracée. Nous y trouvons dans l'exécution, une naïveté de procédés, rudimentaire sans doute, mais dans lequel le catholique le plus pointilleux ne saurait trouver matière à se formaliser.

Le prophète Ezéchiel porte saint Jean sur ses épaules, Daniel porte saint Marc, Isaïe saint Matthieu et Jérémie saint Luc. Au dessous des groupes ainsi formés, nous voyons représentés les donateurs, un prince et une princesse, ainsi que P. Mauclerc, comte de Dreux, et Alix de Thouars, duchesse de Bretagne. La blancheur immaculée de l'hermine et l'éclat étincelant de l'or donnent à leurs vêtements un aspect excessivement somptueux.

« Ces vitraux sont exécutés très largement, avec une énergie un peu sauvage, comme il convient à des figures décoratives placées à une grande hauteur dans l'immense édifice de la cathédrale. Les yeux des personnages sont d'une grandeur exagérée, et il ne faut pas s'en plaindre puisqu'on a l'avantage de les voir du bas de l'église. Ce regard pénétrant fait une grande impression sur le spectateur, avantage qu'il ne trouve jamais devant les

pâles et insignifiantes figures que nous montrent trop souvent les peintures et les vitraux dans les édifices modernes.[1] »

Comme dans toutes les œuvres d'art du moyen-âge, nous trouvons à Chartres la généalogie de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Aux rameaux de l'arbre allégorique se suspendent, parmi les feuilles vigoureuses, les quatre rois, de la descendance desquels doit sortir Marie. La Mère de Dieu vient à la partie immédiatement supérieure, et son divin Fils tenant lui-même deux branches de l'arbre, couronne l'ensemble de ce groupe imposant, qu'encadrent les Prophètes, le front ceint de bandelettes et déroulant des banderolles, où se lisent leurs noms, tandis qu'une main, sortant des nues, leur apporte le secours divin et l'inspiration d'en haut.

Après la généalogie, la vie de Jésus-Christ est retracée dans les panneaux de la plus vaste fenêtre de la cathédrale, qui en compte vingt-neuf, et dont la hauteur dépasse dix mètres. Pour décrire les diverses parties de ce tout, il faudrait s'étendre fort longuement, trop longuement même. Aussi contentons-nous de signaler quelques fantaisies originales, quelques traits dénotant les habitudes et les mœurs d'alors.

Le panneau où l'artiste a peint la fête des Rameaux est merveilleux d'allure et d'entrain. Jérusalem « lève sa tête altière »; sa redoutable ceinture de murailles fait son orgueil et sa confiance. Les portes sont grandes ouvertes : les flots pressés du peuple s'en écoulent, tandis que la crête des murs est hérissée de curieux, heureux d'assister au triomphe et de crier d'enthousiastes Hosanna! La vie de ces masses est rendue avec énergie.

La Vierge et son Fils sont plusieurs fois reproduits, d'abord dans l'adoration des mages, qui entre autres présents, apportent des disques offrant toute l'apparence de pièces de monnaie, puis dans une scène où Jésus tient l'Evangile et Marie un sceptre, tandis que deux anges, saint Michel et saint Gabriel, selon le sentiment de quelques auteurs, redisent à l'envi : « Nous vous saluons, vous qui êtes notre Reine, et aussi Celui que vous avez enfanté. »

(1) Paul Durand. *Monographie de la cathédrale de Chartres.*

Le Soleil sous la forme d'un jeune homme absorbé dans une attitude admirative, et la Lune, représentée par un croissant, sortent des nuages.

La ferrure de ces trois fenêtres du XII^e^ siècle est placée à l'intérieur. « Je ne saurais dire pourquoi, mais le fait est regrettable pour deux raisons : ce réseau de barres de fer partage en panneaux cette grande surface, qui, dans son état actuel, paraît, vue au dehors, nue et vide, au lieu de montrer des compartiments multiples; puis ces barres de fer placées à l'intérieur dérobent aux yeux les bords inférieurs et latéraux de tous les tableaux. C'est peut-être au XIV^e^ siècle que la disposition a été altérée, car à cette époque la fenêtre que nous étudions a subi de grandes et importantes restaurations.[1] »

Les scènes de la Passion se déroulent aussi dans un vitrail, puis la glorification de la sainte Vierge dans un autre qui a pris le nom de Notre-Dame de la Belle Verrière, et qui ne nous est pas parvenu intact, car les vitres où était peinte la figure se sont détériorées, et force fut de les remplacer avec les ressources, hélas! très limitées, de nos temps modernes.

La mère de Marie a eu aussi les honneurs d'une verrière où elle est reproduite sous des dimensions colossales, qu'un seul détail suffira à faire valoir. La tête mesurée à la naissance du cou, a soixante centimètres. Et la vénération toute spéciale dont sainte Anne était l'objet à Chartres explique, sans qu'il soit besoin de recourir à des commentaires plus compliqués, l'importance que le peintre s'est cru dans l'obligation de lui donner. Car, si la construction de la cathédrale de Chartres avait passionné tout le peuple, saint Louis eut à cœur de contribuer largement à son ornementation, ainsi qu'en témoigne un blason que l'œil peut aisément distinguer dans le bas de ce vitrail de Sainte-Anne.

Tel était alors l'usage de transmettre à la postérité, d'une façon plus ou moins discrète, les noms des généreux donateurs. Les armes d'une maison étaient souvent considérées comme une indication suffisante, mais parfois aussi les portraits entiers

(1) Paul Durand. *Loco citato.*

prennent dans le vitrail une place importante, ainsi qu'il a été fait pour le vitrail de Saint-Jacques.

« Dans les deux angles inférieurs, écrit encore Durant, on voit deux tableaux représentant les donateurs de la fenêtre : Ce sont des pelletiers et des marchands d'étoffes pour habillements. Ces scènes, d'une vérité et d'une naïveté remarquables, nous fournissent de précieux renseignements sur les costumes civils au XIII[e] siècle. Dans celle de gauche, un jeune bourgeois est revêtu du costume habituel à cette époque, une robe de dessous, un pardessus à manches qu'on laissait pendre, et garni d'un capuchon ; il porte des gants. Le marchand lui montre une pièce de fourrure, tandis que le commis du magasin ouvre un grand bahut pour y chercher des étoffes.

» A droite un acheteur vient en choisir, et pendant que le maître du magasin en fait valoir la qualité, son serviteur applique une mesure sur la pièce qu'il déploie. La robe de ce commis est mi-partie de rouge et de vert. Derrière lui sont des piles d'étoffes en pièces placées sur une table. »

Ces scènes commémoratives d'une offrande ne constituent que les parties accessoires du vitrail consacré à la vie de saint Jacques.

Nous citerons enfin, pour terminer, le vitrail de Saint-Eustache, ce noble romain, qui, de capitaine des gardes de Trajan, devint un fervent serviteur de Dieu et un martyr de sa cause.

3. — Vitraux de Brou.

L'ÉGLISE de Brou, près Bourg-en-Bresse, possède, elle aussi, d'admirables vitraux, qui méritent une mention spéciale. Dans la chapelle de Marguerite d'Autriche, dont les pieuses libéralités ont fondé cette église, est représenté le couronnement de la sainte Vierge. Dieu le Père et Notre-Seigneur la reçoivent. Dans le bas, à proximité du tombeau de

la Mère de Dieu, se tiennent les apôtres. Marguerite d'Autriche et Philibert le Beau, duc de Savoie, son époux, figurent dans la composition sous les traits de leur patron respectif, l'évêque saint Philibert et sainte Marguerite, martyre.

Plus haut, en camaïeu et dominant l'ensemble, le divin Maître triomphe. Les évangélistes et quatre saints docteurs conduisent le char glorieux qui l'emporte et que précèdent Adam et Eve, les patriarches, les prophètes, les Machabées et leur mère. En arrière se pressent, pour former une escorte d'honneur, une foule de saints, de martyrs, ainsi que le collège apostolique. Et dans les interstices des pierres dont les dentelures couronnent cet ensemble, les artistes ont peint une multitude d'anges dont les hymnes d'allégresse vont à Jésus-Christ.

« Je regrette, écrit un auteur dont cette vaste composition, par sa poésie et sa variété, a excité l'enthousiasme, de ne pouvoir qu'indiquer les cinq grands vitraux de rond-point et les figures qu'ils représentent, dans leur partie inférieure, de Jésus-Christ, apparaissant à Madeleine, de Philibert le Beau et de la princesse Marguerite, l'un et l'autre agenouillés et présentés par leurs patrons, le tout d'une grâce, d'une suavité admirables. Ces cinq vitraux, partant presque du niveau du sol et s'élevant jusqu'à la voûte, donnent à ce rond-point une transparence éblouissante et vraiment magique. Pendant les deux jours que j'ai employés à visiter cette basilique si riche en œuvres artistiques, j'étais sans cesse ramené devant ces vitraux et je ne pouvais me lasser de les voir et de les admirer. »

Ce serait ici le lieu de parler des stalles et de tout l'ameublement des églises; nous regrettons que le cadre trop restreint de notre ouvrage ne nous permette pas d'entrer dans ces détails.

II.—Beautés de l'art unies aux beautés naturelles.

Les emplacements de ces basiliques superbes que nous avons étudiées dans les pages précédentes de ce livre ont moins été choisis qu'imposés par les circonstances. La situation des villes, leur importance, leur activité, leur population, ont joué le rôle capital, dans la désignation des lieux de construction de nos cathédrales.

La question des sites est d'ordinaire restée au second plan. L'essentiel était de bâtir dans les murs, au milieu du noyau des habitants; on ne tenait, et par la force des choses, on ne tient encore nul compte des beautés naturelles, des panoramas pittoresques ou imposants qui se rencontrent à proximité des grandes agglomérations : c'est dans les agglomérations mêmes que devaient s'édifier et que se sont édifiés les principaux sanctuaires, destinés par-dessus tout à desservir les intérêts spirituels des âmes. A quoi bon élever une cathédrale superbe dans un désert, quand la ville voisine eût été dépourvue des édifices nécessaires aux cérémonies du culte?...

Et cependant n'est-ce rien, pour l'effet esthétique à produire, pour l'éveil des sentiments religieux, que l'harmonie profonde, l'union intime des beautés de la nature aux merveilles de l'art?... En aucun siècle les catholiques n'ont pu se désintéresser de cette considération. Tout en se résignant à subir, pour leurs créations artistiques religieuses, les nécessités pratiques du service des paroisses, ils ne se sont pas résignés à faire abstraction complète des considérations supérieures. Aussi chaque fois qu'une fondation importante a été libre, s'est opérée dans des

conditions de réelle indépendance, remarquons-nous qu'un sentiment profond du beau naturel a présidé au choix des emplacements. « Les fondateurs d'ordres religieux, en particulier, ont de tout temps préféré les sites qui convenaient le mieux à l'esprit de leur institut. »

Il en est résulté cette espèce particulière de beauté qui, sans dépendre, dans son ensemble, de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture chrétiennes, leur doit en grande partie, par une puissante union de l'art et des pensées de la foi aux spectacles saisissants de la nature, ses effets les plus grandioses et les plus émouvants.

Cette harmonie réalisée des belles scènes de la création et des inspirations sublimes de la religion, nous essayerons de la montrer dans quelques-unes de ses manifestations les plus remarquables. Nous choisirons de préférence ceux de ces sanctuaires qui ont obtenu, en notre siècle, le plus de popularité, Roc-Amadour, le Mont-Serrat, la Sainte-Baume, la Grande-Chartreuse et Lourdes.

1. — Roc-Amadour.

La vallée de Gramat ressemble à un désert, à une Thébaïde. Partout de la pierre. Les vastes, mais très maigres herbages, à l'herbe courte, sèche, comme roussie, où pâturent de rares moutons, sont entourés de murs bas, sommairement bâtis de cailloux superposés. A perte de vue, la roche perce la terre, montre ses arêtes grises et dénudées. Çà et là, quelques arbustes rabougris.

« ... A quelques centaines de mètres de la gare est un très ancien et très célèbre pèlerinage, une des plus extraordinaires curiosités obtenues par la combinaison de l'art et de la nature, le sanctuaire de Roc-Amadour.

» Descendez dans l'étroite et profonde vallée de l'Alzon qui plonge brusquement, pour ainsi dire, au milieu de ces plaines

arides. Une vallée? Non, ce mot évoque des idées de fraîcheur et de verdure. C'est ici une gorge de montagne. En contre-bas de la route, le torrent, à sec pendant tout l'été, semble un chemin capricieux qui se recourbe sur des prairies d'un vert admirablement tendre. Mais partout ailleurs c'est le roc. Il forme deux parois gigantesques et terriblement escarpées, hautes de plus de cent vingt mètres... Quand on pénètre dans cette coupée, une angoisse saisit. Instinctivement les yeux se lèvent, cherchent, là-haut, le rassurant azur. Aux flancs des deux immenses murailles pendent seulement quelques buissons, quelques arbres isolés, qui ont poussé là on ne sait comment et dont on voit les racines. Aucun site n'est plus imposant ni plus sauvage.

» Tout à coup, à un tournant de la route, on croit faire un rêve. Positivement accrochés à la montagne, en surplomb sur le gouffre, se profilent des murailles à créneaux, des édifices, des tours, des clochers les uns sur les autres dans un pittoresque désordre, dominés eux-mêmes par un énorme rocher où se dresse une ancienne citadelle, à qui tous ces monuments et toutes ces églises ont l'air de donner l'assaut, avec leurs toits pour boucliers et leurs flèches en guise de lances.

» C'est Roc-Amadour.

» De quand date cet étrange village, dans lequel nous entrons par une porte fortifiée et où les masures et les granges sont toutes ornées d'une ogive sculptée, d'un marmouset, d'un vestige gothique? Du moyen-âge? Non pas. De bien plus loin, de la nuit des temps. Pour préciser, du premier siècle de l'ère chrétienne.

» Selon l'antique tradition, Amadour — en latin *Amator* — ne serait autre que Zachée, qui monta sur un sycomore pour mieux voir Jésus entrant à Jérusalem et chez qui logea le divin Maître. Le disciple serait venu dans ces contrées, même avant saint Martial, l'apôtre de l'Aquitaine, pour y propager la doctrine chrétienne et serait mort en l'an 70 dans ce coin solitaire du Quercy.[1] »

L'antique escalier monumental a deux cent seize marches.

(1) Fr. Coppée.

Lorsqu'on a franchi les cent quarante premières, on atteint une plate-forme, encombrée de maisons, où commence l'enceinte sacrée. Pourquoi ces remparts? Ils servaient, non seulement de refuge, mais de protection aux pèlerins contre les malfaiteurs. Du reste, le long des chemins conduisant aux pèlerinages célèbres, la piété et la fraternité chrétiennes avaient édifié, pour la défense et l'aide des voyageurs, un nombre considérable de postes militaires et d'établissements hospitaliers de ce genre. Çà et là, des édicules indiquaient la route, et, la nuit, des feux spéciaux brillaient, comme points de repère, au sommet des abris offerts au pèlerin accablé de fatigue.

Un nouvel escalier de soixante-seize marches, s'élève à l'intérieur de l'enceinte. Et l'on arrive au pied des sanctuaires. En face s'ouvre le portail de l'église Saint-Sauveur; au-dessous est l'église souterraine de Saint-Amadour; à droite, s'appuyant sur l'église, voici la chapelle de Saint-Joachim et Sainte-Anne, récemment construite; sur la même ligne, la chapelle Saint-Blaise et Saint-Jean l'Evangéliste; la chapelle Saint-Jean-Baptiste forme retour et se lie à la chapelle Saint-Blaise. A gauche se montre, comme une tourelle, l'abside de la chapelle Saint-Michel; puis la chapelle miraculeuse, le sanctuaire privilégié de Marie, autour duquel les autres sanctuaires semblent se presser pour lui former une couronne.

En 1479, Mgr de Bar, évêque de Tulle, avait fait construire une chapelle nouvelle sur l'emplacement de l'ancienne, détruite par la chute d'un rocher. Le 3 septembre 1562, les huguenots prirent Roc-Amadour. Ils y firent quinze mille livres de butin. C'est contre le sanctuaire de Notre-Dame que leur fureur exerça surtout ses ravages; après avoir fondu le plomb des toitures, ils mirent le feu à l'édifice dont les murs restèrent seuls debout.

« Ce qui subsiste encore de l'œuvre de XV^e^ siècle, dit le *Guide du pèlerin*, (la fenêtre du chevet aux méneaux flamboyants, finement découpés; le portail aux délicates moulures, aux choux rampants, si capricieusement enroulés, si habilement fouillés, au pinacle gracieusement épanoui,) fait vivement regretter l'ornementation architecturale qui, sans doute, avait été prodiguée à l'intérieur de l'édifice.

« Les chanoines qui survécurent au sac de 1562 réparèrent de leur mieux les désastres de cette néfaste journée. Mais le pillage avait épuisé leurs ressources. Ils n'avaient plus l'argent nécessaire pour rétablir les choses en leur premier état. D'ailleurs le style dans lequel avait été élevée la chapelle était alors entièrement délaissé. Ils ne songèrent donc qu'à relever et à décorer l'oratoire selon le goût de l'époque et avec le concours insuffisant des ouvriers qui étaient à leur disposition. Sur les murs restés debout, ils construisirent une coupole unique ajourée au sommet par une lanterne. Ils placèrent sur les tribunes reconstruites des appuis de pierre, supportés par des balustres. L'autel fut revêtu d'une boiserie sculptée et dorée. Un rétable, rehaussé aussi de dorures, couvrit le mur du sanctuaire et supporta sur son entablement une niche ornementée richement, où la statue, heureusement sauvée, reprit sa place d'honneur. »

Depuis lors, on a essayé de rendre à la chapelle son ancien cachet. Les surcharges ont disparu. Des modifications ont été apportées au plan. On a construit des tribunes latérales de manière à permettre l'entrée du sanctuaire à un plus grand nombre de fidèles.

« La statue de Notre-Dame de Roc-Amadour a été taillée dans un tronc d'arbre par une main pieuse, mais inhabile à traduire les sentiments qui inspiraient le sculpteur.

» Elle a soixante-seize centimètres de haut. La Vierge est assise sur un siège réservé dans le même bloc. Sa tête est surmontée d'une couronne, dont les fleurons sont tombés de vétusté; les cheveux flottent librement sur les épaules; les yeux sont baissés humblement; les traits un peu trop arrêtés, expriment néanmoins une douceur calme et digne. Les vêtements sont à peine drapés. Les deux bras sont écartés et tendus, pour se reposer, les mains ouvertes, sur les appuis latéraux du siège. Sur le genou gauche de sa Mère, se tient assis l'Enfant Jésus. Il porte une couronne; sa main gauche tient le livre des Evangiles. La statue entière est noire; il n'est pas présumable que cette couleur lui ait été donnée à dessein. Le bois dont elle est formée a dû noircir en vieillissant dans une atmosphère

chargée de la fumée des cierges et de l'encens brûlé en son honneur. Elle ne porte aucune trace de mutilation, mais par l'action du temps, le bois s'émiette et tombe en poussière. A une époque bien reculée, on a recouvert le corps, pour le préserver de la destruction, d'une mince feuille d'argent appliquée soigneusement sur toute la surface. L'argent a aussi pris une teinte noire en s'oxydant, et le métal n'est plus reconnaissable qu'aux petits rinceaux qui ornent l'encolure et l'extrémité des manches de la robe, où il a été préservé par une couche d'or. Le métal corrodé par l'oxyde tombe en lambeaux et laisse à nu la partie inférieure.

» La cloche suspendue à la voûte jouit d'une celébrité particulière. Elle est en fer forgé au marteau. Sa forme est celle d'un timbre. Ses parois, sans bourrelet ni évasement, ont une épaisseur uniforme d'un centimètre. Elle a vingt-quatre centimètres de hauteur et trente-trois de diamètre. Ses oreillettes, de forme irrégulière, ont été forgées à part et sont reliées au corps par des rivets.... Sa forme toute particulière, sa matière et le peu d'habileté de la fabrication, font reconnaître dans la cloche de Roc-Amadour un monument d'une haute antiquité.[1] »

On prétend qu'à maintes reprises, alors que des matelots se trouvaient en péril et invoquaient Notre-Dame de Roc-Amadour sous son titre d'Etoile de la mer, la cloche, sans attache de cordes ni de chaînes pendantes, sonna d'elle-même et en dehors de toute intervention humaine. Des documents signés, des dépositions de témoins faites devant notaire, la précision même des dates consignées aux archives et des circonstances dans lesquelles les faits allégués sont déclarés s'être produits, expliquent à merveille comment la dévotion à Notre-Dame de Roc-Amadour est demeurée si longtemps chère aux marins, spécialement aux Bretons. Il faut que les pèlerins de Bretagne aient été bien nombreux, pour que des asiles leur aient été exclusivement destinés sur la route à parcourir et que dans la ville du Mans une hôtellerie particulière leur ait été réservée. Sur les grèves de l'Océan, à quelques lieues de Brest, on voit encore un monument

(1) *Guide du Pèlerin de Roc-Amadour.*

de piété et de reconnaissance envers Notre-Dame; c'est une chapelle bretonne qui porte le nom de Roche-Amadour.

« Levez les yeux, écrivait un ancien auteur, Bertrand de Latour, et dans le vestibule même de l'oratoire, voyez ces chaînes, ces menottes, ces entraves, ces cheveux, ces habits, ces linges, ces suaires, ces draps de mort, ces images de cire, et tous les autres trophées suspendus çà et là... Ne vous arrêtez pas, entrez et considérez ces lampes d'argent et d'or d'un grand poids, ces colliers, ces joyaux de tout genre enrichis de perles et de diamants, qui pendent de la voûte devant l'image de la glorieuse Vierge. Contemplez ces calices, ces burettes, ces vases, ces chasubles, ces tapisseries et tous ces ornements divers consacrés à la Mère de Dieu, par les rois, les princes, les nobles et les fidèles de toute condition et de tout sexe; ces signes de grâces demandées, ces vœux de grâces obtenues sont bien suffisants, si vous consultez votre raison, pour vous apprendre que par le secours de la sainte Vierge honorée en ce lieu, des captifs ont secoué leurs fers, des infortunés exposés aux périls des mers, sont parvenus au port désiré, tous ont obtenu les faveurs qu'ils avaient humblement sollicitées. »

De toutes ces richesses complaisamment énumérées dans les lignes que nous venons de citer, il reste à peine quelques débris échappés au pillage.

2. — Monastère du Mont-Serrat.

« Le Mont-Serrat, dit M. Al. de Laborde dans son grand ouvrage sur l'Espagne, paraît, au lointain, comme surmonté d'un amas d'édifices informes; il s'étend longuement dans la plaine, et se lie, à droite et à gauche, à des collines assez arides; ses flancs ne présentent que des rochers dépouillés, d'un gris foncé et rayé d'une végétation noirâtre qui règne dans toutes les fentes et les interstices des masses et qui de loin ressemble plus à de la poussière qu'à des plantes. On

arrive à Tolbeto, où deux chemins se présentent pour monter au monastère. L'un sert aux voitures; l'autre, beaucoup plus court, n'est praticable qu'à cheval. Ce dernier s'élève en tournant autour de la montagne. Pendant l'ascension, le voyageur voit les plaines s'étendre à ses pieds, les oliviers formant de grands quinconces et contrastant agréablement, par la teinte cendrée de leur feuillage, avec la verdure d'émeraude des pins qui balancent leurs longues tiges sur les collines. Les sinuosités du Lobregat serpentent à travers la plaine découverte et se perdent au loin dans la mer dont la ligne bleuâtre borde l'horizon. Souvent on s'enfonce dans les plis de la montagne, et cette belle vue s'aperçoit entre deux avancements de rochers, comme dans une bordure bronzée. Des plantes odorantes couvrent la terre; des berceaux de verdure se balancent sur la tête, en laissant, par intervalles, apercevoir de profonds précipices et de hautes pyramides. Après avoir parcouru environ la moitié de la circonférence du mont, le chemin tourne, et, perdant de vue la plaine, on se trouve dans la direction du couvent, qu'on ne tarde pas à apercevoir dans le sein d'un des plus vastes enfoncements de la montagne. Il est impossible alors de ne pas s'arrêter : le couvent adossé à la haute muraille de rochers, son architecture simple, son clocher gothique, le sentier escarpé qui y conduit, en serpentant au-dessus des précipices; le cirque resserré de la montagne qui s'élève à pic au-dessus du bâtiment et semble soutenir à peine des masses prêtes à l'écraser; les cônes plus grands et plus multipliés qui le couronnent et qui portent à une étonnante hauteur, sur leurs tuyaux allongés, les fragiles édifices de plusieurs ermitages; la magie de couleur de ces rochers gris de fer, de cette sombre verdure, de cet édifice rougeâtre et de ce ciel d'azur, tous ces objets, frappant à la fois, impriment dans l'âme l'étonnement, le respect et l'admiration.

» Le chemin le plus difficile vers l'ermitage de Saint-Benoît porte le nom d'échelle, et c'est en effet un escalier escarpé dont les marches irrégulières ont quelquefois trois pieds de haut. Au bout de quelques minutes on se trouve transporté comme dans une région différente où les aspects sont plus saisissants, parce qu'ils se succèdent plus vite; au dessous et à une immense

profondeur, on voit le toit du monastère; et tout autour, entre les vides de la montagne, on distingue l'immensité des terres, semblables à un plan topographique; les villes paraissent des points, les rivières, des filets d'eau; les montagnes, une chaîne de nuages, et la mer, une ligne imperceptible dans le ciel. Les instants où l'on s'arrête pour contempler ce spectacle jettent l'âme dans des réflexions involontaires. On aperçoit sous ses pieds tout un monde orageux, et autour de soi tout un monde tranquille, des habitations, des hommes d'une autre espèce, et comme une région intermédiaire entre le ciel et la terre. On ne peut alors s'empêcher de rendre hommage à cette religion, sans laquelle ces beautés ne seraient qu'un pur objet de curiosité, nul pour le cœur et vide pour la pensée; cette religion qui peuple ainsi les lieux de la terre trop élevés pour le commun des hommes, car elle s'empare des âmes trop sublimes pour les intérêts mesquins et les petitesses de ce monde.[1] »

3. — La Sainte-Baume.

« De tous les lieux solitaires que la prière a sanctifiés, dit Aug. Geoffroy, il n'en est point de plus célèbre que celui où sainte Madeleine a fait pénitence. Ce n'est pas seulement la population des environs de la Provence qui vénère la Sainte-Baume : des voyageurs de tous les pays, des pèlerins des contrées catholiques les plus reculées y sont venus de tout temps pour prier et invoquer sainte Madeleine. Des personnages d'une grande illustration ont visité cette grotte déserte. »

« Rien ne fait mieux comprendre, écrit à son tour l'abbé Faillon,[2] quel grand nombre d'étrangers devaient aborder

(1) *Voyage pittoresque et historique en Espagne*, par le comte Alexandre de Laborde.

(2) *Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Marie-Madeleine en Provence.*

autrefois à Saint-Maximin et à la Sainte-Baume, que la dévotion des princes et des rois pour ces saints lieux. Il est à regretter que la perte du journal de la Sainte-Baume, où leurs noms étaient inscrits, nous ait dérobé la connaissance de ceux d'une multitude de grands seigneurs et de princes qui vinrent rendre leurs devoirs religieux à sainte Madeleine. On peut juger cependant, par ce qui advint en l'an 1332, combien ce pèlerinage était alors en honneur dans les cours chrétiennes, car on y vit arriver à la fois cinq monarques, suivis du cortège le plus nombreux et le plus brillant qu'on eût jamais vu dans le pays. Ce furent Philippe de Valois, roi de France, Alphonse IV, roi d'Aragon, Hugues IV, roi de Chypre, Jean de Luxembourg, roi de Bohême, enfin Robert, roi de Sicile. »

La légende raconte qu'après l'Ascension de Notre-Seigneur, les Juifs, désireux d'en finir avec les amis principaux de Jésus, mais effrayés à la seule pensée de verser leur sang, déposèrent dans une barque légère, dépourvue de voiles et de rames, Marthe, Lazare et Marie-Madeleine, avec Simon de Béthanie et un disciple nommé Maximin. Livré aux hasards des vents et des flots, l'esquif aborda aux côtes de Provence.

Lazare évangélise Marseille, prêchant le Dieu dont la puissante parole l'a fait sortir du tombeau. Marthe remonte le Rhône jusqu'à Tarascon; Maximin fonde une ville non loin d'Aix, Simon prend pour théâtre de son apostolat l'île de Maguelonne et y périt victime de la colère des prêtresses vouées au culte des idoles. Madeleine choisit, pour y vivre dans la retraite, une grotte, — *baume* en patois provençal — située dans les Petites Alpines. « Elle y passa trente-trois années dans les plus rudes austérités, loin du monde et de ses agitations. Si elle parut par intervalles dans les lieux habités, elle cédait alors à des inspirations ou à des ordres de Dieu; mais lorsque sa parole ardente, sa voix persuasive avait allumé le flambeau de la foi, elle reprenait, joyeuse et impatiente, le chemin de sa chère solitude. Enfin, quand elle sentit approcher le terme de sa vie, elle quitta sa grotte bien-aimée, descendit la montagne et vint trouver Maximin. Après avoir reçu la sainte communion, elle s'éteignit doucement. Son corps, enfermé dans un cercueil d'albâtre, fut

enseveli dans un caveau qui existait sous l'autel de l'église que saint Maximin avait élevé.[1] »

Le même archéologue nous décrit une excursion qu'il a faite à la Sainte-Baume. « Un sentier rude et rocailleux, tracé en lacet sur le flanc d'un escarpement très élevé qui lui sert comme de contre-fort, nous conduit au pied de la montagne. Nous continuons à monter à travers une forêt de chênes, d'yeuses, de sapins, sombre et mystérieuse comme une forêt druidique. Le sol est couvert de plantes aromatiques. Le thym et la lavande saturent l'air de leurs balsamiques effluves. Nous montons toujours au milieu de cette atmosphère parfumée. Tout à coup le ciel se dégage des arbres qui en voilaient l'azur. D'un côté, nous dominons la forêt, de l'autre, nous apercevons, nous voyons, nous touchons presque une masse aux teintes indécises qui s'élève jusque dans les cieux, et dont nous ne savons embrasser d'un regard toute l'étendue. C'est un roc, c'est toute une montagne, qui paraît formée d'un seul bloc de calcaire taillé à pic, incommensurable, défiant le temps et les tempêtes. De là, en jetant les yeux sur le rocher, nous voyons, aux trois quarts à peu près de sa hauteur, un point blanc qui paraît grand comme une carte à jouer. C'est la façade de ce qui reste du monastère, au même niveau que la Sainte-Baume. Après une ascension très pénible, nous atteignons un petit plateau qui sert de portique découvert à ces restes et à la grotte. De ce plateau qui semble suspendu dans les airs et à une hauteur à donner le vertige, on jouit d'un panorama immense où les plus riants tableaux se succèdent et se développent jusqu'aux limites de l'horizon ; la forêt ressemble à une plaine où des massifs de pins, d'ifs, de chênes vieux comme le monde et d'une élévation prodigieuse, forment comme un tapis de verdure. Le monastère n'est plus maintenant qu'une petite maison habitée par un homme préposé à la garde de la Sainte-Baume, dont l'entrée est là sous ses yeux, et où l'on arrive en gravissant un escalier de quelques degrés. »

La grotte n'offre rien d'extraordinaire. Elle se divise en grotte inférieure et grotte supérieure. Cette dernière contient une

(1) Aug. Geoffroy.

petite chapelle, derrière laquelle se trouve le rocher de la Sainte-Pénitence, élevé de cinquante centimètres au-dessus du sol. S'il faut en croire la tradition, c'est sur ce rocher que Marie-Madeleine priait et méditait de préférence. Elle est là, d'ailleurs, représentée en marbre blanc, à demi étendue, tenant dans la main gauche un crucifix qu'elle regarde avec une surnaturelle expression de tendresse.

L'impiété, aux jours néfastes, a passé par là. « Les offrandes que pendant six siècles les fidèles y avaient déposées, dit M. Geoffroy, ont été dispersées ou détruites. En 1821, le préfet du département du Var, homme pieux et habile administrateur, fit déblayer et rétablir la Sainte-Baume. Au mois de mai 1822, Mgr d'Aix, au milieu d'un concours immense de population — quarante mille pèlerins étaient accourus — bénit solennellement l'antique chapelle relevée de ses ruines.

» La croyance que Marie-Madeleine a vécu de longues années dans cette retraite, repose sur une tradition éminemment respectable. Sous ces roches énormes, au sein de ce site d'une magnificence sauvage, les échos semblent répéter le nom de l'illustre pénitente. Ici, c'est une croix indiquant son oratoire; là, c'est la pierre où elle venait s'asseoir pour contempler le ciel; partout c'est le sol qu'elle foula aux pieds en l'arrosant de ses larmes. Tout semble parfumé de la sainteté que répandirent en ces lieux ses longues et ferventes prières. »

4. — La Grande-Chartreuse.

« J'ai vu, écrivait Ducis, le désert de saint Bruno, sa fontaine, sa chapelle, la pierre où il s'agenouillait devant ces montagnes effrayantes sous le regard de Dieu. J'ai visité toute la maison; j'ai vu les solitaires à la grand'messe... Les agitations humaines ne montent point là. Le monde n'a pas d'idée de cette paix. C'est une autre terre, une autre nature. On la sent, on ne la définit pas, cette paix qui vous

gagne. J'ai vu le rire et l'ingénuité de l'enfance sur les lèvres du vieillard, la gravité et le recueillement de l'âme dans les traits de la jeunesse. Et c'est avec regret que je me suis éloigné de cette maison de paix. Je vous assure que toutes ces idées de fortune, de succès, de plaisirs, tout ce tumulte de la vie, tout ce tapage qui est dans nos yeux, dans nos oreilles, dans notre imagination, restent à l'entrée du désert, et que notre âme nous ramène alors à Dieu. »

Et analysant ses impressions durant l'ascension de la montagne, il dit ailleurs :

« On monte le long d'une rivière ou plutôt d'un torrent, un chemin serré entre deux murailles de roches, tantôt sèches et nues, tantôt couvertes de grands arbres, quelquefois ornées par bandes de petites forêts vertes qui serpentent sur leurs côtés. On entend pendant deux lieues le bruit du torrent qui s'indigne au milieu des débris de rochers contre lesquels il se brise sans cesse. C'est une écume jaillissante qui s'engloutit dans des profondeurs de deux cents pieds, où l'œil la suit avec une terreur curieuse pour se reporter ensuite vers des roches sauvages, hautes, perpendiculaires, et couronnées à leur pointe de petits ifs qui semblent être dans le ciel. Ce chemin étroit, ces hauteurs, ces ténèbres religieuses, ces cascades admirables qui tombent en bondissant pour grossir les eaux et la fureur du torrent, tout cela conduit naturellement à la solitude terrible où saint Bruno vint s'établir avec ses compagnons. »

Parti de Saint-Laurent-du-Pont — autrefois Saint-Laurent-du-Désert, — le voyageur passe au pont Saint-Bruno, puis arrive au pied du pic curieux de l'Aiguille. Cinq ou six tunnels se succèdent. La route actuelle se déroule au-dessus des derniers; elle est soutenue en cet endroit par des arceaux en pierre et par des bois mis en travers et appuyés contre le roc... Une masse considérable de rochers a été emportée; on l'a fait sauter au moyen du pic et de la poudre; par la disparition de ces blocs, le chemin est large, d'une pente douce, et met le voyageur à l'abri de toute crainte; il ne franchit plus, comme jadis, une espèce de pont fait de poutres enfoncées horizontalement dans

les rochers, recouvert de planches et de gazons et suspendu au-dessus d'un effrayant précipice.[1] »

La principale porte d'entrée de la Grande-Chartreuse[2] est de la dernière simplicité : on voit sur la façade extérieure la statue de la très sainte Vierge, patronne spéciale de l'Ordre, et plus bas, celles de saint Bruno et de saint Hugues. A main droite, il y a un corps de logis réservé aux pauvres passants; à main gauche, un autre semblable, destiné aux domestiques de la maison. Jusqu'en 1860, c'était un hôpital pour les malades des environs. « L'impression est vive et profonde, lorsqu'on aperçoit la masse imposante des vastes et réguliers bâtiments du monastère, avec leurs toits en ardoises à pente fortement inclinée, avec leurs nombreuses tourelles et leurs élégants clochetons.[3] » On dirait toute une ville monacale soudainement apparue. Au nord-est, et bien au-dessus du monastère qui domine lui-même de quatre mille pieds le niveau de la mer, s'élèvent les pics sévères et chevelus du Grand-Somm, dont les flancs détachés représentent autant de masses de granit sur les parois desquelles se dessinent par intervalles de sombres lisières de sapins. A l'opposé du Grand-Somm au sud-ouest, c'est le versant rapide d'une montagne toute couverte de tapis d'arbres tellement serrés, que l'on aurait de la peine à s'y frayer un passage. Entre cette montagne, avec son manteau de verdure foncée aussi douce que le velours, et la montagne du Grand-Somm, à l'aspect si austère, apparaît le monastère, dans un espace resserré, comme entre deux forts qui le protègent contre l'invasion du monde et de ses plaisirs. Ici, plus encore que le long de la sinueuse vallée aux mille replis qui conduit à ces sublimes hauteurs, règne un silence profond et solennel, car l'eau mugissante du torrent qu'on a laissé à droite quelques minutes auparavant ne se fait plus entendre... A peine avez-vous mis le pied dans la grande cour servant de vestibule, que deux cénobites au front serein, à la figure angélique, s'avancent à votre rencontre, comme deux messagers de la charité. Avez-vous jamais vu ces moines à la roble blanche, à la tête

(1) Guettard, *Itinéraire*, p. 228.
(2) *La Grande Chartreuse*, par un Chartreux (A. Coste, Grenoble, 1882).
(3) Migne.

rasée, au maintien si noble et si gracieux, qu'aimait à représenter dans ses mystiques et suaves peintures le bienheureux artiste de Fiesole, Fra-Angélico? Eh bien! vous avez devant vous deux de ces ineffables personnages que l'art antique ne put jamais concevoir. Pouvait-il, en effet, comprendre ce je ne sais quoi de surnaturel, de divin, qu'on ne trouve nulle part, si ce n'est chez les justes sur la terre et chez les saints dans le ciel?... Quelle simplicité mêlée de grandeur règne dans cette vaste enceinte! L'œil se promène, sans pouvoir en atteindre l'extrémité, sous les longs arceaux gothiques ou romans de ces immenses galeries, qui mesurent six cents pieds de profondeur.

Ce qui émeut le plus à la Grande Chartreuse, c'est, sans contredit, l'office de matines, vers onze heures et demie du soir :

« Lorsque l'hiver, au milieu de la nuit, a écrit Louis Veuillot, le chœur de l'église s'illumine soudain, et que les religieux couverts de longues robes blanches, agenouillés dans leurs stalles, pareils aux statues de marbre qui prient sur les tombes, commencent à chanter les louanges du Très-Haut; lorsque le pieux concert où l'on distingue la voix vibrante de l'homme qui monte encore à la vie et la voix cassée de celui qui descend les marches rapides de la mort, s'élève au-dessus du torrent, au-dessus de la tempête, s'élève jusqu'à Dieu; lorsque l'on reconnaît dans les paroles saintes des explications pour toutes les douleurs de l'humanité; lorsque l'on entend ces solitaires, oubliés du monde se ressouvenir de lui dans leurs prières et le placer, avec le fruit de pénitences qu'il ignore, sous les miséricordes de Dieu, comment ne point retourner au passé? Comment ne point songer à l'homme qui s'est dit : Au milieu des nuits, j'invoquerai le Seigneur; à l'heure où le méchant médite son crime, où le coupable sent ses remords, où le pauvre souffre sans lumière et sans amis, je prierai pour le pauvre, pour le coupable, pour le méchant, je prierai pour ceux qui sont morts et pour ceux qui vont mourir, je prierai pour les malheureux, afin qu'ils espèrent, pour les heureux, de crainte qu'ils n'oublient! Et cette prière s'est perpétuée d'année en année de siècle en siècle; et depuis sept cents ans, toutes les nuits elle s'élève toujours la même! La mort a eu beau frapper, elle n'a pu vider ces stalles où

semble toujours s'asseoir le même corps. Les révolutions sont venues changer les empires et n'ont pu changer une pensée dans ces âmes dévouées, un mot dans ces hymnes, un pli dans ces suaires éternels. Et bien d'autres après nous qui venons après tant d'autres, trouveront ici ce que nous y trouvons ; ils méditeront sur ces choses si grandes, et, le cœur plein de larmes pieuses, ils uniront leurs voix d'un moment à ces voix qui ne s'éteignent pas.[1] »

5. — Notre-Dame de Lourdes.

« La petite ville de Lourdes, dit M. Henri Lasserre, dans le magnifique ouvrage que tout le monde a lu, est située dans le département des Hautes-Pyrénées, à l'embouchure des sept vallées du Lavedan, entre les dernières ondulations des coteaux qui terminent la plaine de Tarbes et les premiers escarpements abrupts qui commencent la Grande Montagne.

» Les maisons, assises irrégulièrement sur un terrain accidenté, sont groupées presque en désordre, à la base d'un rocher énorme, isolé de tout, et sur lequel est hissé, comme un nid d'aigle, un formidable château-fort. Au pied de ce roc, du côté opposé à la ville, à l'ombre des aulnes, des frênes et des peupliers, la Gave court tumultueusement, brisant ses eaux écumantes contre un barrage de cailloux et faisant tourner sur ses rives les roues sonores de trois ou quatre moulins. Le fracas des meules et le murmure du vent dans les branches des arbres se mêlent au bruit de ses ondes fuyantes.

» Ce Gave est formé par les divers torrents des vallées supérieures, lesquels sortent eux-mêmes des glaciers éternels et des neiges immaculées qui recouvrent, dans les profondeurs de la chaîne, les flancs arides de la Haute-Montagne. Le principal

(1) *Les pèlerinages de Suisse.* (Mame, Tours.)

de ces affluents vient de la cascade de Gavarnie, qui tombe, comme chacun sait, d'un de ces rares pics que nul pied humain n'a pu encore gravir.[1] »

Nos lecteurs nous sauront gré de leur citer, après le maître qu'on vient de lire, une belle page du livre plus récent de M. Daniel Barbé :

« La ville dont le nom retentit aujourd'hui dans tout l'univers, écrit-il, — Lourdes — est une des plus modestes et des plus humbles des Pyrénées. Placée juste à l'entrée des montagnes, elle s'étend le long du Gave, entre le Gers, le Turoun deras Justissias, le Béout et le Lapaca.

» Le voyageur qui s'arrête dans ce vallon éprouve d'abord un sentiment de surprise. Rien de ce qui charme et séduit ne s'offre à ses yeux. Le paysage est quelque chose de déjà vu; les pics qui entourent le site sont les moins élevés de la chaîne. Point d'arbres gigantesques, de cascades jaillissantes, de villas somptueuses. Mais de pauvres chaumières, des rues tortueuses, étroites et comme privées de jour, aboutissant à une vieille église....

« En hiver la neige couvre toutes les cimes, en été une herbe rare et de couleur sombre tapisse le flanc des monts escarpés, et luit au grand soleil d'août.

» Seul le Gave a quelque chose de saisissant et de majestueux lorsqu'au détour de la montagne il passe au pied de la ville, roulant sur les pierres et les rocs ses flots écumants.

» La nuit, on se croirait au bord de l'Océan et c'est comme un murmure de vagues qui vous arrive aux oreilles, avec le bercement de l'infini. Tel est Lourdes le vieux, Lourdes d'il y à cinquante ans.

» Mais si, parcourant la rue qui vient de la gare, le voyageur arrive à l'entrée du pont jeté sur le Gave, le spectacle change et l'on se trouve en présence d'un décor merveilleux.

» D'abord, une statue de saint Michel Archange en bronze, puis la Croix des Bretons, et tout à l'extrémité d'une longue place, l'église du Rosaire, la crypte, la basilique, et, comme fond de

(1) Lasserre : *Notre-Dame de Lourdes* (Palmé, éditeur, Paris.)

ce tableau rêvé, les Pyrénées qui vont se perdre dans l'horizon avec leurs teintes grises.

» Pendant de longues minutes l'œil contemple cet ensemble grandiose, œuvre de la nature et des hommes, et qui chante aujourd'hui les grandeurs de la Dame idéalement belle qui apparut, un jour, à Bernadette, toute blanche, environnée d'une lumière éblouissante, de l'Immaculée Conception.

» Il y a vingt ans, rien de tout cela n'existait. Les Pyrénées seules se dressaient dans leur fière solitude et le touriste passait vite dans ce lieu sauvage, fuyant cette gorge déserte, attiré qu'il était par les autres villes, les stations, ces coins si enchanteurs des Pyrénées.

» Aujourd'hui le miracle s'est opéré; la nature s'est laissé façonner par l'homme; les flancs des montagnes se sont ouverts; le Gave s'est écarté de son lit, les pierres blanches se sont élevées dans les airs, au milieu d'un épanouissement merveilleux de sculpture. Et toutes les nations accourues à l'appel de l'enfant se sont agenouillées sur le sol béni de la grotte, et Lourdes a surgi par-dessus les plus hautes cimes, laissant se répandre sur l'univers entier un peu de la lueur mystérieuse qui emplissait la grotte au jour des apparitions. »

Table des Matières

La Peinture. 7

La Sculpture 64

Epoque gothique. 66
La Renaissance (XV^e siècle). 71
La sculpture en Allemagne à partir du XV^e siècle. 95
La sculpture en France au XV^e et au XVI^e siècle 101
La sculpture au XVII^e et au XVIII^e siècle. 106
La sculpture au XIX^e siècle. 113

L'Architecture. 116

Période byzantine 119
Période romane 122
Période ogivale 134

Appendices 171

I. Intérieur des Cathédrales 171

1. Vitraux de Reims 172
2. Vitraux de Chartres. 187
3. Vitraux de Brou. 190

II. Beautés de l'art unies aux beautés naturelles. 192

1. Roc-Amadour. 193
2. Monastère du Mont-Serrat. 198
3. La Sainte-Baume. 200
4. La Grande-Chartreuse 203
5. Notre-Dame de Lourdes. 207

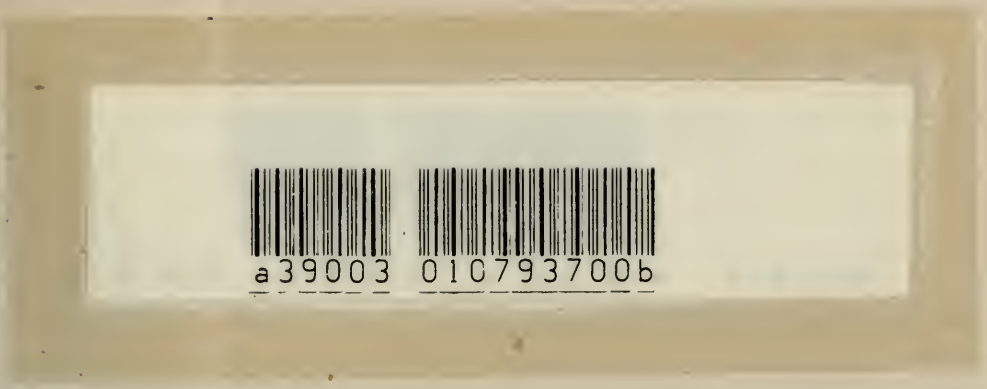
Tournai, typ. Casterman. 588

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

14 AOUT 1989
23 AOUT 1989
28 AOUT 1989
21 AOUT 1989
NOV 01 1995
NOV 06 1996
NOV 01 1998

CE



U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 04 01 12 01 03 2